السرد في التراث العربي

رؤية معرفية جمالية

د. مصطفى عطية جمعة

الكتاب: السرد في التراث العربي
الكاتب: د. مصطفى عطية جمعة
الطبعة: ٢٠٢٣

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)
٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة
جمهورية مصر العربية
هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥
فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

http://www. bookapa.com E-mail: info@bookapa.com

دار الكتب المصرية
فهرسة أثناء النشر
جمعة، مصطفى عطية
السرد في التراث العربي / د.مصطفى عطية جمعة
– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.
٢٨٣ ص، ١٨*٢١ سم.
الترقيم الدولي: ٢ – ٥٨٥ – ٩٩١ – ٩٧٧ – ٩٧٨
أ – العنوان رقم الإيداع: ١٦٨٠٧ / ٢٠٢٢

السرد في التراث العربي

رؤية معرفية جمالية

وكالة الصحافة العربية
«ناشرون»

قال تعالى:

{فَأَمَّا الزَّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفَاءً وَأَمَّا مَا يَنْفَعُ النَّاسَ فَيَمْكُثُ فِي الْأَرْضِ كَذَلِكَ يَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ}

سورة الرعد، الآية ١٧

مقدمة

إذا كان النثر هو الوجه الآخر للشعر، فإن السرد جامع الاثنين معا، وإذا كان الشعر يعبر عن الوجدان مستخدما الخيال والرمز والمفردة الموحية، فإن النثر يشترك فيه أيضا، مع المزيد من التحرر من قيود القافية والوزن؛ أما السرد فهو جامع لكل ما سبق،ويضيف لها: بنية وأسلوبا، أحداثا وشخصيات.

إن دراسة السرد بوصفه معبرا عن الوعي – وأيضا اللاوعي – الجمعي للأمم والشعوب، "تساعد على فهم ثقافة الشعوب، وتشكل حقلا للتفسير الثقافي والاجتماعي، عبر دراسة أنماط السرد، التي تعد تعبيرا عن المعرفة الإنسانية وسبيلا للاتصال"([1])، وهذا يشكل بعدا جديدا في دراسة الأنماط السردية، لأنها تساعدنا على المزيد من الوعي والإدراك لهوية الأمة، وثقافاتها، فالسرد معبر عن المعرفة في أبعادها السيوسيولوجية والأنثروبولوجية وأيضا السيميولوجية، وأيضا هو سبيل للاتصال بين الناس، عبر السرديات اليومية أو الحياتية البسيطة، أو عبر ما هو فني: حكايات وسير شعبية وأشعار وقصص أدبية. كما يشكل تربة خصبة وثرية لدراسة "أشكال من الأحداث

---

[1] (Narrative and Identity: Studies In Autobiography, self and culture. Edited by: Jens Brockmeier, and Donal Carbough, 2001, John Benjamins Publishing Co.Amsterdam, Netherland. Introduction P 3.

ينبه المؤلفان على أن تلك الدراسة تتقاطع مع حقول معرفية عديدة تشمل علوم النفس والاجتماع والفلسفة والتاريخ ونظرية الأدب، وعلوم الاتصال. انظر الصفحات ١–٢

الإنسانية واللغويات وأيضا الذاكرة الذهنية للوصف وإعادة البناء والفهم للحياة الواقعية الإنسانية وستثير أسئلة ونقاشات رفيعة ومتعددة حول التاريخ وفلسفة التاريخ"(٢)

السرد – بأشكاله – تعبير يهواه المرسل والمستقبل، المنشئ والقارئ، الفرد والجماعة، الكل يتلقاه شفاهيا أو مدونا أو معروضا، والكل يشتاق إلى بثّه بالحكي الشفاهي وهذا المستوى الأدنى الذي يشترك فيه الجميع دون استثناء، لأنه يتصل بالسلوك اليومي، فيحكي الإنسان ما أضره ليُشرِكَ مستمعه في همّه، ويحكي عما أسعده من تجارب مرّت أمامه، كما يحكي عما شاهده أو استمع إليه في مختلف مواقف الحياة. وفي نفس الوقت، فإن أي جماعة بشرية مهما صغرت تحتفظ بحد أدنى من المرويات، مثلما هو الحال مع الأسرة الصغيرة، التي يحلو للوالدين أن يجترّا ذكرياتهما الفردية أو المشتركة على أولادهما، كذلك مع العائلة الكبيرة عبر حكي الجدين، ومع القبيلة وإن تعددت عشائرها، وامتدت جغرافيا، فلها أيضا مروياتها التي تخص أجدادها وأبطالها، وما حدث مع أبنائها في تقلبات الزمان.

كما أن للثقافات – سواء كانت بدائية أو متحضرة – مروياتها المعبرة عن رؤاها ومعتقداتها وإن كانت وثنية مثل أساطير الإغريق وبابل وآشور، ومثلما نجد في الحضارات الكبرى سرديات يجتمع عليها أبناء شعوبها مثل الحكايات الشعبية والأساطير، أو تتخطى حدود الحضارات، لتكون تراثا سرديا إنسانيا، على نحو ما نرى في أسطورة هوميروس

---

2) Ibid, p 14.

والكوميديا الإلهية وحكايات السندباد العربية، ولص بغداد، وكذلك الروايات العالمية الخالدة حديثا. وبعبارة موجزة: السرد صورة لأحداث حياتنا وأفكارنا وهمومنا وعقائدنا، وهو أساس في التعبير الإنساني.

أيضا، فإن السرد هو القاسم المشترك بين الأمم والشعوب والثقافات، فكما أن لكل جماعة مروياتها، فإن لكل ثقافة سردياتها، صغر شأنها أم كبر، مثلما أن لكل حضارة إبداعاتها في السرد، والذي يمكن أن يتطور إلى تمثيل وملاحم وصوتيات ومرئيات وفنون تشكيلية.

أيضا، يمتاز السرد بخاصية جوهرية، بالنظر إلى كونه مرتبطا بالإنسان، وتقلباته، وتبدل أحواله، وبما يتوارثه من أجداده، فهو مرن طيّع، فالمرء يمكن أن يعيد مروياته عشرات المرات، دون كلل، وفي كل مرة يمكن أن يطيل فيها أو يقصر، ونفس الأمر فإن المتوارث السردي – خاصة الشفاهي والشفاهي المدون، والمدوَّن الشهير – يعاد بثه، واستحضاره من قبل الجماعة والأمة، في أوقات الزهو والرفعة الحضارية، وفي زمن البطولات، ويستعان به في شحذ الهمم، والبناء على الأمجاد والبطولات التاريخية.

إن المستهدف في هذه الدراسة تقديم رؤية كلية، عن السرد العربي بوصفه بناء لغويا وإشاريا وإخباريا، يتشكل في أبنية جمالية متعددة، نجدها في مرويات التاريخ والشعر الغنائي والملحمي، وفي الحكايات القصيرة والطويلة، في السير الشعبية وفي حكايات المجالس، مثلما نجدها في الروايات والمسرحيات والقصص القصيرة والأقاصيص والأخبار والقصص

الحياتية، وما يستجد أو يتوارث من أشكال الحكي.

وفي نفس الوقت، نبحث فيما يتقاطع في أرضية السرد من ميادين للمعرفة الإنسانية، فالسرد حاو للمعلومات، التي يستفاد منها مباشرة، مثلما هو عاكس لثقافات الشعوب والأفراد، وتلتقي في بنيته اللغوية فلسفات ورؤى وأفكار.

وسيكون جهدنا في هذا الكتاب منصبا على مناقشة القضايا النظرية ذات علاقة مباشرة أو غير مباشرة بالسرد العربي القديم، ذلك أن النقاش النظري يعيد إلى بؤرة التفكير كثيرا من القضايا ذات العلاقة المباشرة بالسرد، مثل الشفاهية والكتابية، والمعيارية واللامعيارية، والشعرية والنثرية. فعلى كثرة الدراسات النقدية والأدبية التي تناولت السرد العربي: كتبا وحكايات، شفاهية وكتابية، تاريخية واجتماعية وأدبية؛ على قلة الدراسات التي تجمع هذا المتناثر، وتعيد لحمته في خيوط، تشكل رؤية فكرية جامعة، والنقاش النظري في هذا الكتاب يحاول لملمة الخيوط في نسيج واحد، ويستحضر الأبعاد الثقافية والحضارية والفلسفية، بحيث تكون الصورة في النهائية كلية في الزمان والمكان، تمتد من العصر الجاهلي إلى ما قبل العصر الحديث، تنظر – بقدر المستطاع – في آراء الأقدمين، وجهود الباحثين المحدثين، غير غارقة في ضرب الأمثلة، وما أكثرها، لأن ميدانها الأساسي هو الدراسات التطبيقية.

في ضوء ما تقدم، سيشكل الباب الأول قاعدة تأسيسية نظرية للسرد: تنظيرا ومنهجيا وفلسفة وتشكلا وتلقيا، تتلوه دراسات معمقة في

الباببن التاليين، تناقش القضايا النظرية المتصلة بالسرد العربي بوصفه نموذجا يعكس سمات الأمة، ورحلتها التاريخية إبداعا وتعبيرا، بعيدا عن الرؤى المجزأة والمجزّئة، والمبتسرة والمتجاهلة لأشكال سردية أبت أن تلج ضمن التقعيد النقدي، ونأى عنها الدارسون متغافلين أو متعالين أو مهملين أو منتصرين لأشكال بعينها دون غيرها، فظلت تلك السرديات، تنتظر من يرنو إليها، ويضعها ضمن بحوثه وسعيه في اكتناه شخصية الأمة العربية، التي لا شك أن أحوالها تبدلت من البداوة والقبلية إلى الاستقرار والحضارة، ومن الشفاهي إلى المكتوب والمدون، ومن القصص البسيطة إلى القصص القصيرة والطويلة، ومن الحقيقي الواقعي إلى الخيالي المؤلَّف، جمعت بين العامي والفصيح، والشعرية والنثرية.

والجامع المشترك لحكايات السرد العربي أنها كانت متوازية ومتوالية في آن: متوازية بأننا وجدنا حكايات البدو الرحّل مع أشعارهم في البوادي العربية، جنبا إلى جنب مع الكتب المؤلفة في الحواضر العربية، ومتوالية في إعادة سردها في أجيال متتابعة للأمة، تقرؤها، وتفهم ما كان عليه الأجداد من رؤى وأفكار وحيوات ومعايش ومعارك وشخصيات، يمتزج التاريخي فيها بالآني، والآني يتأسس على الثقافي المتوارث، مع ملاحظة الأشكال المبتكرة التي ابتدعها المؤلفون الأجداد، وقبلتها الذائقة الجمعية، ومن ثم اتسعت وتمددت، حتى استقرت.

وفي نفس الوقت، تعاطت بالإيجاب مع الأشكال المقتبسة من الحضارات الأخرى قديما وحديثا، وفي جميع الأحوال، عبّرت عن نفسيات

شعوبها. وفي كل ذلك كان المنهج المتبع: التنظير والتحليلي والتركيبي، مع المقارنة في بعض الموضوعات، جاء التنظير بعرض جوهر القضية، والتحليل لأبعادها المختلفة، والتركيب بإعادة لملمة أطرافها في رؤية كلية، تتسق مع أهداف الدراسة، وأخيرا المقارنة على صعيد الثقافة والحضارة ونماذج من السرديات.

أيضا، لم يتوسع الباحث في القضايا الفرعية، المنشغلة بالجزئيات والاختلافات، عاقدا العزم أن يكون ذلك في دراسات تالية؛ لذا، جاء تركيزه على الهدف الأساسي وهو كلية الرؤية وجماليتها وأبعادها المتعددة.

آمل من الله سبحانه وتعالى أن يعينني على تحقيق بعض هذا المبتغى، فإن كنت قد وفّقت فيه فهذا نعمة ومنة من المولى جلّ وعلا، وإن كان هناك قصور – وحتما هو قائم – فتلك سمة الجهد البشري وإن اشتد، ومن لوازم العقل وإن كدّ.

الباب الأول

السرد
النظرية والتقاطعات المعرفية

السرد تعبير وإبداع إنساني:

يعد السرد شكلا أساسيا للتعبير الإنساني، لأن الإنسان مفطور على الحكي؛ يحكي متكلما عن حياته وحيوات الآخرين وعما قرأه وسمعه وشاهده ولامسه واختبره، وعايشه وغامره، والحكي مشوق بطبيعته وبنيته وبطريقته، سواء كان من البسطاء أو الأدباء، وفي سبيل ذلك، لا يمكن أن نتخيل ذواتنا دون حكي، ولا أن حياتنا تسير دون مسرودات، وهذا أمر يخص جموع البشر دون استثناءات، وإن كانت هناك شعوب تتفاوت في طبيعة سردياتها، وحجم المسرود في تراثها، وفق لتاريخها الحضاري، وجذور ثقافتها وعمقها، وتصورات شعوبها الكونية والأسطورية والدينية والأدبية والفنية.

ومن الممكن أن يتشكل السرد بسبل أخرى غير الكلمة والتعبيرات اللغوية، فقد استطعنا أن نتعرف على حضارات سابقة من خلال نقوشها ورسومها على المعابد والمقابر والقصور وسائر الآثار، وعندما فككنا رموز لغتها، تعرفنا عليها سردا: أساطير وقصص ومعارك وأحداث وتواريخ، فباتت النقوش سبلا للتعبير السردي، وهو ما سنجده في فنون كثيرة وعديدة.

وبمعنى آخر: فإننا نعبر بالسرد، ونترجم أفكارنا سرديا، ونصوغ أفكار الشعوب الأخرى سرديا، ونعي العقائد والمذاهب عبر حكايات روحية وقصص دينية بجانب التنظيرات، ناهيك عن السرديات الكبرى المعبرة عن الشعوب والحضارات، والتي تبدو في الأساطير وما فيها من إجابات عن أسئلة عقدية عن العالم الآخر، ونراها في السير الشعبية المصاغة صياغة جمعية من مختلف أطياف الشعب وشرائحه، ونجدها في النكات والطرائف التي يسخر بها الشعب من نفسه أحواله، ومن حكامه ومن تقلبات الزمن والجغرافية، وأيضا نتلمسه في حكايات الأمهات والجدات للأطفال، وأكثر من ذلك بكثير في الفولكلور والتراث.

ومن ثم يكون السرد كمفهوم: البحث في الحكايات والقصص بكافة أنواعها وأشكالها، والتي تقودنا إلى التفسير والتحليل للأفكار والمعتقدات والتصورات والتاريخ، وما علينا إلا أن نرصد أنماطه وأنواعه وهيئاته، لتيسير دراسته، على أن نأخذ في الحسبان الخصوصية الثقافية التكوينية لكل شعب أو جماعة أو مجتمع.

فالسرد مشترك بين الأمم جميعا، فلا مجال أن تدّعي أمةٌ أنها متفردة بالتخييل، وتنفي التخييلية عن غيرها من الأمم، فالقضية ليست قضية أشكال سردية بعينها، يُحتفى به، وتعلو به حضارة أو ثقافة على غيرها، وإنما القضية هل استطاعت الفنون السردية أن تعبر عن جوهر حياة الأمة وثقافتها وتصوراتها ونفسيتها الجماعية، وذوات أفرادها؟ وهل ما قدمته أفاد أبناءها، وساهم في نمو الثقافة والقيم والإبداع الإنساني؟ وفي الإجابة

عن هذين السؤالين، تُحَل كثير من الإشكاليات، فقد سئمنا من المركزيات الحضارية([3]) التي تجعل المفكرين ينظرون للشعوب والثقافات الأخرى في ضوء ثقافة هؤلاء المفكرين وحضارتهم ورؤاهم الخاصة، ويتعصبون لما توافق معهم، فيعدونه راقيا وحضاريات، أما ما خالفها فهو في درج التخلف، وهوة التقهقر. وهذه إشكالية لازمت كثيرا من المفكرين العرب في العصر الحديث، وأيضا الحركة النقدية العربية الحديثة، التي اتخذت من المعايير والقيم الغربية في الأدب والفنون؛ سبلا للنظر إلى تراثنا وواقعنا المعاصر وأيضا مستقبلنا.

وبالطبع شتان ما بين أن نتعلم من الحضارات الأخرى، ونزداد ثراء من ثقافتها ومنجزاتها، وما بين أن نقتفي آثارها، فالأولى تثاقف وإن تمادى في الأخذ والنقل والتعاطي، والثانية استلاب وإن تسربل بعباءات تراثية متوهمة.

إن هذا المنظور تراجع كثيرا مع طروحات ما بعد الحداثة Postmodernism، التي أدانت الادعاء الأحادي للتفكير التاريخي،

---

٣) على سبيل المثال: المركزية الحضارية الغربية، والتي في نعت عام لها، موقف يقوم على إخضاع كل القضايا التي يكون النظر فيها إلى منظور أوروبي محض. يصح القول، في عبارة أخرى، إن أوروبا تغدو، عند أصحاب هذه النزعة ودعاتها، هي المركز الذي يكون الانطلاق منه ثم الرجوع إليه، وهي المنظار الذي لا يدرك العالم، مع شساعته، إلا بالنظر إليه من خلاله. النزعة المركزية الأوروبية ترى في أوروبا (يمكن الكلام بنفس الكيفية عن «الغرب») ذاتا ثقافية جماعية، غير أنها، في الحقيقة، ذات متوهمة لا واقعية. انظر: المركزية الفكرية الأوروبية إلغاء لحوار الحضارات، سعيد بنسعيد العلوي، مقال بجريدة الشرق الأوسط، لندن، ٢٢مايو ٢٠١١ العدد ١١٨٦٧

والذي يعني – ضمن ما يعنيه – رفض هيمنة منظورٍ ما في قراءة التاريخ، سواء كان تاريخا أدبيا أو سياسيا أو اجتماعيا وغيره، حيث أسقطت ما بعد الحداثة ما يسمى باليقينيات الكبرى في تفسير التاريخ، وقراءته، ضمن أبعاد بعينها، معترفة بقصور تلك الرؤى في التفسير الدقيق وأيضا في إنصاف الثقافات والشعوب([٤])، وهو ما يؤدي إلى قبول مختلف الثقافات، لأنها ببساطة معبرة عن المسيرة الإنسانية، وعن تطور وتنوع وتعايش الأجناس البشرية، في ضوء تنوع الأزمنة والأمكنة والبيئات، ويعني أيضا: التعاطي الإيجابي بالدراسة مع مختلف الفنون والآداب المتوارثة، فلا استعلاء لأدب شعب ما ولا تفاخر بفنون حضارة ما وإعلائها على سائر الحضارات والثقافات، بمبدأ الأفضلية المطلقة؛ وإنما الاعتراف بالخصوصية، خصوصية الثقافة، وخصوصية التكوين للفنون والآداب، فكل ثقافة أبدعت فنونها المعبرة عنها، مثلما كونت السرديات والأشعار والدراميات والأساطير التي صاغت فكرها الجمعي.

إننا من الشعوب التي تملك تراثا ثقافيا عربيا زاخرا، تحرص عليه، وقد اكتمل على مستوى التكوين والهوية قبل وأثناء وبعد اتصالنا بالحضارات الأخرى قديما، وازداد في ثرائه الإبداعي مع اتصالنا بالحضارة الغربية الحديثة([٥])، دون الظن أن –في نهضتنا العربية المعاصرة – أشكالا وفنونا

---

[٤]) فلسفة ما بعد الحداثة، سان هاند، ضمن كتاب: مستقبل الفلسفة في القرن الواحد والعشرون، تحرير: أوليفر ليمان، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٤م، ص١٥٢،١٥١

[٥]) المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، د. شكري محمد عياد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٣م، ص١٧، ١٨

غربية كأوعية للتعبير الإبداعي؛ سيكون دليلا على أن ثقافتنا وأدبنا الموروث ضعيف أو متراجع، بل الأمر على النقيض، إنه حاضر في وعينا ولا وعينا، الفردي والجمعي، ولننظر إلى عظم توظيف التراث في الإبداعات والفنون المعاصرة، لنعرف أننا نحيا بتراثنا، مثلما هو يحيا فينا، وأن النماذج المستوحاة من الغرب باتت عالمية إنسانية.

وفي نفس الوقت، على قدر ما نغوص في هذا التراث، ونستكشف أعماقه ولآلئه، ونعرف الجديد فيه وعنه وإليه؛ سيأتي إبداعنا المعاصر مستفيدا من غوصنا، وإن اختلفت الأشكال، وأُستحدِثت الأنماط والأوعية، ولكن يظل التراث مصدرا للهوية الثقافية، وعمقا في التفكير الجمعي.

وبالتالي، نقول: إن فهم التراث فهما كليا، وليس فهما جزئيا في شذرات ومتناثرات وكتب متفرقات؛ يساعدنا على هذا الوعي المأمول، لأن الكل يعني الإحاطة، وفي نفس الوقت لا يلغي الجزء، بل يستوعبه، ويتلقاه في أطره ورؤاه، كما أن الفهم الكلي يقدم لوحة ذات خطوط رئيسة، ومن السهل ملؤها بالتفاصيل الجزئيات، وشتان ما بين أن تعي التراث ضمن لوحة كلية، أو تعيه بنقاط لونية، وخطوط متقطعة، وأشياء متناثرة.

في ضوء ما تقدم، ولأننا نرى أن السرد مرآة للتعبير الحياتي المعيشي، وللتعبير الأدبي، وللتعبير الفني، فإننا سنسعى في هذا الباب لمناقشة السرد Narration نقاشا نظريا، على قناعة تامة، بأن السرد كنظرية وفلسفة، يمكن الاستفادة منه في قراءة التراث العربي، ولا يشكك البعض في كونه نظرية غربية لقراءة تراث شرقي، فالأمر هنا منهجية وآليات ورؤى، يتيحها

المنهج السردي، ولا يعني ذلك أبدا أننا ننظر بعيون غربية إلى موروثنا الشرقي القديم، بل الأمر أشبه بمن يستخدم آلة حديثة تساعده على اكتشاف كنوز لا آخر لها في أعماق أرضه، سيغنم الكنوز دون شك، وسيحتفظ بأرضه ويزداد تمسكا بها، وفي نفس الوقت يمكنه الاستعانة بمزيد من الآلات التي تكتشف المزيد، أو يطور ما عنده، وفي جميع الأحوال هو المستفيد، وتتوقف عظم الاستفادة على الغاية والثمرات، وليست على الآلية.

ستأتي دراسة المنهج السردي في هذا الباب على محورين، الأول: مفهوم السرد وتشكله وسبل تلقيه، وهذا في الفصل الأول، فالتنظير للسرد لا غنى عنه، فكيف نستخدم منهجا لم نتعمقه، ولم نعرف أبعاده، وإمكانات تطبيقه.

ثم علاقة السرد بالفلسفة والتاريخ والتلقي والفنون الأخرى، وهذا في الفصل الثاني، الذي سيجعلنا ندرك أن المنهجية السردية ميدانا لتلاقي العلوم والأفكار والمذاهب، لأنها تجعل النص مفتوحا، رحبا، فتكون الرؤى متدفقة بالتأويلات والإيحاءات.

الفصل الأول

السرد
المفهوم والتشكل والتلقي

السرد وزواياه:

ليس السرد حكيا فقط، وإنما السرد يتصل اتصالا وثيقا بالوعي والتجربة والحياة الإنسانية، فحياتنا كلها سرد، نسرد ما حدث في لحظتنا أو يومنا أو أمسنا أو ماضينا أو ماضي آبائنا وأجدادنا، وتاريخ مجتمعاتنا، وسنسرد غدنا أيضا، فيكاد يكون السرد الصورة اللغوية أو البصرية أو السمعية لحياة الإنسان. وهو شامل للجزئيات والكليات، القديم والجديد، الفرد والجماعة، نصوغ معلوماتنا ومشاهداتنا وخبراتنا والشخصيات والمواقف المؤثرة فينا أو التي استرعت انتباهنا أو لم تسترع.. ونقدمها قصصا، بل والأهم أن القالب السردي / القصصي يجذب الجميع، الطفل الذي لا يزال في نعومة أظفاره، والشاب المفعم بالحيوية والطاقة والعقل، والعجوز الذي يجاهد للحفاظ على ذاكرته، ونقلها للآخرين.

من المهم أن نعي أن السرد مادة لغوية متكونة: منطوقة أو مكتوبة أو مصورة، وبوصفه تاريخا يحوي ويسجل حياة الفرد والشعب والعالم، وهو أيضا مادة متلقاة من قبل عموم الناس، مختلفي الأعمار والثقافات والأمكنة والأزمنة، وبوصفه يحوي فلسفة في ثناياه، أو يقدَّم من خلال فلسفة الراوي /

الحاكي / السارد، أو خاضعا لرؤى فلسفية متغيرة ومتعددة.

إذا سلمنا بأن جميع اللغات والثقافات والحضارات والشعوب لها سردياتها، الفردية والجماعية، وأن كل ثقافة أو حضارة أو شعب له مسروداته التي تميزه، فلا ينبغي – إذن – أن نخضع شعبا أو ثقافة لرؤية شعب بدعوى أنه أكثر تحضرا، وأرقى فنونا، وأعلى علوما، وأكثر إنجازا، فهذا افتئات على عطاء الشعوب الأخرى، وتعدٍ على حقوقها وشخصيتها الثقافية، والأقسى أنه يحرم الإنسانية من دراسات الشعوب الأخرى وإن كانت أكثر بدائية، فالثابت أن كل شعب له ثقافته ومزاياه، التي من خلال عرضها وتأصيلها وتوفير مادتها تكتمل المعرفة الإنسانية عن الإنسان نفسه بوصفه إنسانا مهما اختلفت ديانته ولغته وحضارته، وبوصف المعرفة علما يحتاج دوما إلى أن تكتمل مفاهيمها وتصوراتها كي لا تظل خاضعة لمركزية فكرية واحدة تهيمن عليها وعلى العالم.

فالمنهجية السردية توفّر موضوعية وآليات تساعدنا على فهم مسروداتنا نحن ومسرودات الآخرين، وهذا ما نطمح إليه، ونسعى إلى فهمه وترسيخه، لدينا نحن العرب والمسلمين، ولدى سائر شعوب العالم.

يمكن القول إن هذا الفصل ينظر إلى السرد عبر ثلاث زوايا: زاوية النص/ المتن، زاوية الخطاب / الدلالات، زاوية التلقي. أو بعبارة أخرى: دراسة السرد من زاوية الإنشاء / التكوين وهو ما يتصل بالسارد، ومن زاوية الفكر والطرح وهو ما يتصل بالناقد / الباحث، ومن زاوية التلقي من قبل القارئ / المتلقي.

لذا من المهم أن تكون الرؤية في الدرس شاملة، فننظر إلى السرد بوصفه نصا لغويا أدبيا مع الأخذ في الحسبان أن هناك وسائط أخرى للسرد مثل الفنون الدرامية من مسرح وسينما ومسلسلات تلفازية وغيرها، وأيضا يمكن أن نقرأ به بعض الأعمال التشكيلية قراءة سردية، كأنها تقدّم حكاية من ورائها، وشمولية الرؤية في هذا المبحث تتركز على النص السردي، لغة، وتكوينا، ومصدرا، وتلقيا.

فسيتم تناول مفهوم السرد في حده الأدنى المتضمن للحكي، ومن ثم البحث في جوهر تشكله، عبر أصعدة مختلفة، فمن الممكن أن يكون قصة أو رواية أو مقامة أو سيرة شعبية أو حكايات شفاهية يتم توثيقها فيما بعد أو يكون ممتزجا بالشعر كما في الشعر الملحمي والشعر القصصي، الأمر الذي يستدعي مناقشة علاقة السرد بالنوع الأدبي، فكثيرون يرتهنون لنظريات النوع وقواعدها واتجاهاتها، مما يجعلهم غير محتفين بأشكال سردية أخرى، تراثية أو معاصرة، فيصبح النقاش أسير النوعية أو بالأدق قواعدها ومفاهيمها التجزيئية، مما يستدعي مناقشة تشكلات السرد، بالنظر إلى منابعه أو مصادره، فهناك مصادر عديدة للسرد: منها الخيالي، والواقعي، أو المزيج بينهما، ودراسة السرد بوصفه خطابا، وما يستتبع ذلك من النظر إلى القضايا والإشارات والعلامات والتراكيب والبنية والانعكاسات الثقافية في متن السرد ذاته، وهذا يقتضي بحث علاقة السرد بالتلقي، في نظرياته المختلفة.

السرد مفهوما وتنظيرا:

باستعراض مفهوم السرد، نجد أنه يقدّم رؤية أقرب للشمولية لما

حولنا وفي حياتنا وما سطرته الإنسانية في مسيرتها الحضارية والثقافية من خطابات وأحداث ومعلومات ومعارف ولحظات تاريخية... إلخ، فالسرد Narration هو: "خطاب يقدّم حدثا أو أكثر، ويتم التمييز تقليديا بينه وبين الوصف Description والتعليق Commentary، وكثيرا ما يتم دمجهما فيه. (وهو أيضا): إنتاج حكاية (أي) سرد مجموعة من المواقف والأحداث، المروية زمنيا، (هو أيضا) خطاب Discourse بالنسبة للمتخيل، مثل الخطاب بالنسبة إلى القصة"(١).

إن هذا المنظور، يرى السرد من خلال شكله – بغض النظر مؤقتا عن المؤلف / المنشئ –، فالسرد أمامنا ندرسه، سواء كان قديما أو حديثا، وأيا كان مصدر مجتمعه، والثقافة التي ينقلها، سنتعامل مع المادة السردية المتوافرة، بكل ما فيها، نحاول أن نلج عالمها، ونأوّل ما وراءه، ونغوص في المتن والبناء.

فلم يعد الحكي مقيدا بشكلية معينة على نحو ما نجد في الرواية والقصة والقصيرة والأقصوصة ومختلف أشكال الفنون الدرامية في المسرح والسينما والمسلسلات؛ فدوما كانت النظرة لهذه الفنون تنبع من مواصفاتها الفنية، فتقيس ما عداها وفق تلك المواصفات والاشتراطات، وبالتالي تُخرِج منها ما يخالفها من أنماط وأشكال حكائية (شفاهية أو مكتوبة)، وإن اعترفت بوجودها كأشكال فنية وأدبية للتعبير، ولكن مقاييسها الفنية ضاقت عن دراستها. أما

---

١) قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص١٢٢.

مفهوم السرد المتقدم، فهو يأخذنا إلى فضاء أرحب، ومنظور أشمل، لأنه يضع مختلف الأشكال الحكائية والأحداث المنطوقة والمدونة، ضمن منهجية دراسته، مما يسهّل كثيرا أن نضم أشكالا سردية متعددة، لتكون ضمن حقل معرفي محدد، من أجل دراسة الأبعاد الثقافية والفكرية والاجتماعية والفنية في عصر ما أو مجتمع ما أو حضارة ما. بل إن المفهوم يتسع أكثر، ليقبل مختلف الإضافات: التعليقات، الوصف، المعلومات، الأحداث..، في بوتقة السرد موضع الدراسة، فهناك – مثلا – حكاية تروى كمتن فقط في مجتمع ما على لسان راو ما، وهي نفسها يمكن أن تروى ضمن إضافات أخرى بوصف أو تعليق أو تغيير، مما يفسح المجال لدراسة الفروقات الدلالية الناتجة عن هذه الزيادات، ويظل الأمر في هذا البعد، مقتصرا على المادة المتوافرة.

إن علم السرد – بوصفه نظرية للنص السردي – لا يهتم بتاريخ مجموعة معينة من النصوص السردية (Narratives) أو معناها أو وظيفتها، بل يبحث فيما تتقاسمه كل النصوص السردية الفعلية أو الممكنة، وفيما يمكّنها من أن تختلف عن بعضها البعض، بوصفها نصوصا سردية، كما يهدف إلى توصيف نظام القواعد اللائق بالمقام السردي، والذي يحكم إنتاج النصوص السردية ومعالجتها، وهو نابع من تراث البنيوية، الذي ينظر إلى النصوص بمعناها الواسع الماثل في كونها مادة لغوية تنتج معنى، وإلى وصف طرائق التعبير عن الأنماط النصية(٢).

---

٢) علم السرد، جيرالد برنس، ترجمة: جمال الجزيري، موسوعة كمبريدج للنقد الأدبي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٦م، ج١، ص١٨١، ١٨٢

ومن هنا تتبلور وظيفة الباحث في علم السرد، فهو ينظر إلى المواد المسرودة موضع الدراسة، وأيا كان نوعها وجنسها، المهم أن تكون ذات مشتركات سردية، يبحث في البنية التي تجمعها، والقواسم المشتركة بينها.

واتخاذ نظرية السرد ضمن نظريات النوع الأدبي، تجعل المجال مفتوحا إلى فسيصبح المفهوم السردي رؤية مركزية في الدراسة الأدبية، وبتغيير تحديد ما يُدرَس، نغيّر ما نرى، وحين تستخدم تعريفات جديدة لتخطيط المنطقة نفسها، فإن النتائج ستختلف، كما تفعل الخرائط الطبوغرافية والسياسية والسكانية، حيث تكشف كل منها مظهرا واحدا من مظاهر الواقع بتجاهلها المظاهر الأخرى. وفي النقد الأدبي، يلفت الانتباه أن النظريات النوع الأدبي توضع لأغراض مختلفة، وأن فائدتها، بالإضافة إلى دقتها، ينبغي أن تؤخذ في الاعتبار حين يقارن بعضها ببعض(٣).

فالنوع الأدبي ليس إلا معيارا للتقويم، يتم من خلاله تصنيف الآثار الأدبية وتحديد هويتها الأدبية، كأن يقال عن أثر ما أنه شعر أو قصة أو رواية، وإذا ابتغى الباحث تعريفا محددا للنوع فإن هذا لن يكون إلا ضمن سياق تاريخي محدد، يتتبع من خلال نشأة جنس أدبي معين، ومراحل تطوره(٤).

---

٣) نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، ترجمة: حياة جاسم محمد، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨م، ص١٥.

٤) تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية: الرواية الدرامية أنموذجا، د. صبحة أحمد علقم، بدعم من وزارة الثقافة، عمّان، الأردن، منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م، ص٢٥

والمعلوم أن النقد اليوناني القديم أسّس لفكرة النوعية، وشيّد الأسوار التي تفصل كل نوع عن الآخر، وفتح الباب لتشييد أسوار أخرى، بدأت بأفلاطون ثم أرسطو، وهما يتحدثان عن الشعرية، وعن الملحمة، ثم تطورت في الفكر الكلاسيكي من الوصفية إلى الشجرية، فبدت الأنواع الأدبية كأنها شجرة بل شبكة معقدة من الفصائل والسلالات المتنوعة، تخضع لقوانين مكتشفة، ثم تأسس نقد مرتكز على تلك القوانين والقواعد والأعراف، وعرف باسم النقد النوعي Genre Criticism([٥]). فأمعن النقاد في استنباط المزيد من القواعد والمعايير للنوع الواحد، وغدا الفكر النقدي مقيدا بهذه المعايير، وبالتالي قيّد الأدباء بدورهم إلا من وعى بضرورة التمرد الفني الناضج الذي يطور ويؤسس لنوعيات جديدة.

إن نظرية الأدب من عصر النهضة إلى القرن التاسع عشر عملت على أن يكون التوجه الأدبي أساسه أن الأدب مرآة للطبيعة أو الواقع، وتطور المفهوم أكثر في نهاية العشرين ومطلع القرن الحادي والعشرين، حيث أضحت نظريات السرد أشبه بالأرضية الحكيمة في فهم الأشكال السردية التقليدية، وبالتالي تكون قادرة على طرح أسئلة تتصل بإعادة قراءة هذه السرديات وتقديمها للقارئ المعاصر([٦]).

---

٥) قراءة النص: تأصيل نظري وقراءات تطبيقية، د.عبد الرحيم الكردي، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٣م، ص٢٠٠-٢٠٢.

6) Narrative Theory, Core Concepts and Critical Debates, James Phelan, and others. T h e Ohio State University Press | Columbus, 2012. P 24.

وقد تخلت النظرية الأدبية المعاصرة على فكرة نقاء النوع الأدبي وثباته؛ المرتبط بالمفهوم الأرسطي، لتتمكن من تفسير الانتقال بين الأجناس، والانزياحات التي تحدث ضمنها، فهناك نظرتان في الأجناس الأدبية، إحداهما تنظر إلى الجنس الأدبي من منظور النقاء، والثانية تحاول أن تتجاوزه(٧)، وتلك النظرتان تبدوان متعارضتين، في منظورهما إلى الجنس الأدبي، وفي حقيقة الأمر هما متجانسان، لأننا لسنا في صراع لانتصار منظور على آخر، هل هذا النوع نقي في تكوينه وشكله أم خالطته أجناس أخرى؟ ففيه هذه الحالة يكون المنظور شكليا مغلقا، لأنه يظل مقتصرا على فكرة النقاء التي طرحها أرسطو والتي تشمل المحاكاة للواقع وللنماذج الأدبية الكبرى في النوع الأدبي، مما يؤدي إلى تجمّد النوع الأدبي عند شكل ما، ويظل يعاد إنتاجه لأنه يرى أن ما أبدعه السابقون هو النموذج، وبالطبع نعلم أن الثبات على نموذج نوعي وشكلي معين، يؤدي إلى ثبات طريقة التخيل الإبداعي ذاتها، فمثلا كاتب الرواية تظل أفكاره تدور في شكل الرواية وبنائها، ويبحث عن ذلك في الواقع أو الخيال، ولكن لو

أشار المؤلف إلى أن الدراسات محدودة في قراءة السرديات القديمة، وأنه يتطلع إلى قراءة مختلف الأشكال المسرحية والدرامية والشعبية من منظور النظريات السردية، ويتبنى في سبيل ذلك مصطلح Ant mimetic Narratives أي ضد تقليدية السرد، الذي يوفر آليات كثيرة لقراءة الأشكال السردية المختلفة، ويدرك أبعاد التشويق فيها، ويفتح المجال لقراءة شريحة واسعة للسرديات إلى يومنا. مما أدى إلى غياب صياغة نظرية شاملة للأشكال السردية p20 ، وتحاول أن تقدم رؤية للأشكال السردية التي لم يتم تصنيفها ضمن نظريات النوع الأدبي المعروفة، سواء كانت سرديات معبرة عن وقائع أو خيال. 22p.

٧) تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، ص٢٠.

تعرف على المزيد من الأشكال والأنواع، وسمح بتداخلها في فكره ووعيه، فإن الكثير من الأفكار ستأتيه بأشكال وأنواع عديدة، خصوصا لو افترض أنه بالإمكان تجاوز النوع الأدبي ومزجه وتطويره وإخصابه من قبل أجناس أدبية أخرى.

إذن، نرى أن المنظورين المتعارضين غير متعارضين، بقدر ما هما معبرين عن سؤال التشكل والمنهجية والهدف؟ فإذا كان هدف الباحث تتبعَ تطورَ النوع الأدبي في حقبة تاريخية بعينها، فإن المنظور الأول سيكون سبيلا للجواب عن سؤاله، وإذا كان هدفه تتبع الانزياحات المختلفة للأنواع، فإن المنظور الثاني سيكون أسلم،وسيأتيه بنتائج مختلفة،لأنه يتحرر من فكر النوعية، لينفسح إلى فكر عبر النوعية، أو ما بعد النوعية، الذي يتعامل ضمن أطر أكثر رحابة، فبدلا من حصر الأشكال القصصية في أنواع بعينها، ينفسح الفهم إلى سائر الأجناس التي تشمل الحكي أو السرد، على أن يتم تصنيفها كأشكال أو أنواع، في فترات تاريخية بعينها، وفي نفس الوقت يتم البناء على هذا الشكل في الفترات التاريخية اللاحقة. فلا يمكن فهم المسرح المعاصر تاريخيا دون العودة لأصوله الإغريقية، وقد بني المسرح الحديث على أصوله الإغريقية، وشتان ما بين الوعي بتطور الفن: فكرا وشكلا وبناء، والنظر إلى المؤثرات المساهمة في تطويره وتشكّله، وما بين الوعي بمنظور نوعي واحد، يبحث عما يوافقه، ويوافق بناءه وشكله.

فهاجس التقييم للنوع الأدبي ناتج عن تحديات مستجدة، يطرحها النوع الأدبي، سواء كان متوارثا أو جديدا، فالأدب مرآة للنشاط الإنساني

عامة، والذي هو متبدل متغير متقلب، حسب ظروف المكان والزمان والبيئة والناس، لا يعيد نفسه ولا يكرر أحداثه كما يتوهم بعض قرّاء التاريخ، مما يفرض على الأديب أن يواكب المتغيرات في حياته وحياة من حوله، وقد يضيف على الأنواع الأدبية المتوارثة أو يبتدع جديدا وفي جميع الأحوال فإن هناك مستجدات تحتاج رؤى نقدية تواكبها وتنظّر لها.

وهذا الهاجس كان حاضرا دائما في فكر النقاد المعاصرين – وأيضا القدامى– وكان هذا الهم يؤرّق نقاد الأجناس النوعية، فهذا "باختين" يقف أمام قضايا الرواية ويرى أنها تحتاج إلى أدوات بحث ومنظور جديد، يقول: "إن الحالة الراهنة لمعضلات أسلوب الرواية تكشف بطريقة واضحة أن المقولات والمناهج التقليدية عاجزة عن التحكم في الخصوصية النوعية الأدبية الروائية، وعن تحليل وجودها الخاص"(٨)، وكان هذا الهم دافعا له كي ينظر في أسلوبية الرواية، وتشابكها مع أساليب وأنواع وخطابات أخرى، ساعيا إلى الوقوف على ما يميز الرواية كجنس ونوع، وإيجاد منهجية علمية أسلوبية تقرأها جيدا.

وبذلك سنعود إلى الإشكالية الأولى؛ إذا كانت الرواية جنسا أدبيا، وعلينا عن أن نبحث عما يميزه من خلال طرح هذا السؤال، ماذا عن علاقة الرواية بالأجناس الأدبية الأخرى؟ والإجابة عن هذا السؤال تدفعنا إلى النظر بشكل أكبر، يتجاوز النوعية إلى المجال العام أو الحقل الكلي

---

٨) الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة / باريس، ١٩٨٧م، ص٤١.

الذي يحوي الرواية وغيرها من الأشكال القصصية، ساعين من خلاله إلى رؤية شمولية، تبدأ من الجذور، وتنظر في السيقان، وتعتني بالأغصان والثمار، وهذا يفيد التجنيس الأدبي لأنه سيعطي رؤية رحبة عن كون الرواية مثلا – وهي فرع من كل – تتغذى من الجذور، وتستند إلى السيقان، وتستفيد من الثمار، فإذا كانت الجذور أعطتنا الرواية، فهي في الوقت نفسه أعطتنا أنواعا سردية كثيرة. كما يثري هذا الدراسة العلمية في تأصيل الرواية تراثيا، فالشكل الروائي بمفهومه المعاصر غير موجود تراثيا، ولكنه يمكن أن يوظّف التراث في بنيته، ويمكن أن نفهم لماذا تطور هذا الشكل حتى وصل إلى ما هو عليه، وكيف يمكن أن يتطور مستقبلا لأشكال أخرى، فحاجات الإنسان لا تنتهي، والأجناس الأدبية تواكبها.

وينبّه "باختين" على هذا البعد الشمولي، وهو المهموم بدراسة النوع فيقول: "فمجموع النثر الأدبي والرواية لهما قرابة تكوينية جدّ وثيقة مع الأشكال البلاغية، وخلال مجموع مراحل التطور اللاحق الذي عرفته الرواية، فإن تفاعلها العميق(سواء التفاعل السلمي أم العدائي) مع الأجناس البلاغية الحية – الصحفية، والأخلاقية والفلسفية وغيرها؛ لم يكفّ أبدا، وربما كان في مثل حجم تفاعلها مع الأجناس الأدبية (الملحمية، الدرامية، والغنائية)، لكن وسط تلك العلائق المتبادلة المستمرة، احتفظ الخطاب الروائي بأصالته النوعية، إنه غير قابل لأن يختزل إلى خطاب بلاغي"(٩).

---

٩) السابق، ص٤٣.

فالقضية إذن تتسع، لأنها تقرأ الرواية – كجنس أدبي – ضمن أجناس أدبية وبلاغيات عديدة، مما يؤكد أهمية تأصيل الكلي، لتعميق دراسة وفهم الفرعي.

لقد كانت النتيجة للتشديد في نظرية النوع والتمسك بالنظر إلى الأجناس الأدبية بوصفها كائنات مستقلة؛ وجود اتجاه مضاد بقوة، يسعى إلى الكتابة المتجاوزة الساعية إلى هدم الحدود الوهمية بين الأنواع أو على الأقل التخفيف من قيودها([10]).

لذا، عندما نطرح مفهوم السرد، فهو مفهوم أشمل للنوعية والتجنيس الأدبي الذي نجده في النظريات الأدبية المرتبطة بنماذج ومشكلات عملية تنوي حلّها، فمواطن قوتها ومحدوديتها تكون مقتصرة على تلك النماذج([11])، وهذا أسّ المشكلة في أغلب النظريات الأدبية، لأنها وجدت لتنظّر وتقنّن نوعا أدبيا جديدا ما، فهي مرتبطة بظهور هذا النوع، ونفس الأمر ينطبق على تيار فني أدبي، ونادرا ما نجد نظرية تنفتح لتشمل أنواعا أخرى، وهذا لا يعود إلى ضيق نظرتها فحسب واقتصارها على النوعية التي تأسست منها، وإنما إلى البعد التاريخي فيها الناشئة في سياقه، والقضايا التي عالجتها من خلاله. كذلك، أن أدوات تلك النظرية تظل قاصرة عن تطوير ذاتها لتكون أدوات مفسرة لغيرها من الأنواع في سياقات تاريخية أخرى، لأنها في الأساس منشأة على فكر منغلق مقتصر على نماذج بعينها.

---

[10]) تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، ص١٦.

[11]) نظريات السرد الحديثة، ص ١٨.

وقد أفسحت كتابات ما بعد النوعية المجال للنظر إلى فكرة التخلي عن النوعية في الكتابة، وإيجاد أشكال هجينة بأن يتم تهجين الرواية بالشعر والدراما، وتهجين الشعر بالسرد، وما شابه، من أجل تجديد البنى الجمالية للنصوص، والاستفادة من تقنيات الأجناس الأخرى، فهي أشبه بأساليب ساعية إلى كسر الرتابة الفنية، بأشكال من التناص ونفي المركزية الفنية([١٢]).

فالكتابة المتجاوزة للنوعية والكتابات المتناصة والمهجنة وغيرها كلها أطر جادة لتجديد النص، ولكن المنظور السردي يعتمد على العودة إلى الجذر الأصلي للفن، بالنظر إلى كون الأنواع القصصية والفنية ما هي إلا مواليد للأم الكبرى وهي الفن السردي، الذي هو أساس في التفكير الإبداعي والنشاط الحياتي والخيالي.

وفي بعد آخر للسرد، يحدده "رولان بارت"، ينظر من خلاله إلى تكوين المادة السردية، ونعني بالتكوين: المادة التي حوت السرد، والتي جاء السرد من خلالها، فيقول: "يتراءى لنا أن كل مادة هي مادة صالحة للإنسان لكي يعهد إليها بقصصه، ويمكن للقصة أن تعتمد على الصورة: ثابتة أو متحركة، كما يمكنها أن تعتمد على الحركة، وعلى الاختلاط المنظم لكل هذه المواد"([١٣]). ولو تمعنا قليلا في مراد "بارت" لوجدنا أنه يضع السرد كسبيل للتلقي، بمعنى أننا يمكننا أن نتلقى الكثير من المواقف والفنون بآلية السرد،

---

[١٢]) قراءة النص: تأصيل نظري وقراءات تطبيقية، ص٢١٤، ٢١٥.

[١٣]) مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، رولان بارت، ترجمة: منذر عياشي، منشورات نادي جازان الأدبي، ط١، ١٤١٤هـ، ١٩٩٣م، ص٢٧. ونلاحظ أنه استخدم هنا مصطلح "قصة" ولكنه يعود ويستخدم مصطلح السرد في الفصل الرابع، ص٧٩ وما بعدها.

دون النظر إلى ماهية مادته، فيمكن أن يكون صورا ثابتة كما في الفنون التشكيلية، ومتحركة كما في المرئيات الحديثة، ويمكن أن يكون حركيا كما في فنون الأداء المعتمدة على الأداء الحركي، ويمكن أن يكون مزيجا من كل ما سبق: اللغة، الحركة، الصورة، الموسيقى. ونفس الأمر مع سائر الأشكال، وكما يقول عن القصة: "وإنها لحاضرة في الأسطورة، والخرافة، وحكايات الحيوان، والحكاية، والقصة القصيرة، والملحمة، والتاريخ، والتراجيديا، والمأساة، والكوميديا، والمسرح الإيمائي، والصورة الملونة، وإنها لحاضرة أيضا في كل واجهة عرض زجاجية، وفي دار الخيالة، وفي المحادثة"(١٤).

لذا، عُدّت كتابات بارت في السرد متوافقة بشكل كبير مع فلسفات ما بعد الحداثة في تعاطيها الإيجابي مع مختلف الفنون الجمالية: المرئية والمسموعة، في تعبيرها عن الواقع والمتخيل، وأيضا تعطينا أبعادا جديدة في فهم الواقع، سواء كان معيشا أو تاريخا، فمنظورها يرى أن وسائل التعبير المتعددة، وتلقي حواسنا المختلفة للسرد، يساهم في وعينا بالموضوعات والرؤى(١٥)، وقد أفسحت المجال لقراءة مختلف الأشكال الدرامية المعاصرة، تبدأ بالخيالي والمقدم للأطفال، وتنتهي بالمسلسلات والأفلام والمسرحيات وسائر الفنون المرسومة والصوتية(١٦).

١٤) السابق، ص٢٧. وانظر أيضا: قاموس السرديات، ص١٢٣.

15) Postmodernist Narrative: In Search of an Altemative, by Brian Crews (Universidad de Sevilla), Revista Alicantina de Estudios Ingleses 12 (1999), P 21.

16) Narrative Theory ,p 24 & 25.

وذلك عائد إلى منظور "بارت" للقصة، فهو ينزل بها إلى حدها الأدنى، بأن تكون أحداثا تروى، وتفهم على أنها حكاية، تناهت في الصغر، أو صغرت، أو توسطت أو كبرت، فالقصة عنده سرد يحكى، بغض النظر عن الشكل ذاته، وعلى الباحث أن يجد هذا في أي مادة أمامه، مادامت تشتمل على الحكي.

فالسرد (كمنتج وسيرورة، موضوع وفعل، بنية وبنينة) المتعلق بحدث حقيقي أو خيالي، أو أكثر يقوم بتوصيله واحد أو اثنين أو عدد من الرواة لواحد أو اثنين (المروي لهم)(١٧)، السرد يتعلق بحدث يروى، فالحدث جوهره، فلو وجد رواة دون حكاية فهذا لا يعد سردا، وبالطبع لا نتخيل سردا دون راو، سواء كان في كتاب أو شفاهيا أو على مسرح أو عبر موجات الإذاعة أو من خلال فيلم سينمائي.

فالقصة حاضرة لكل هذه الأشكال غير المتناهية تقريبا، في كل الأزمنة، وفي كل الأمكنة، وفي كل المجتمعات، وإنها لتبدأ مع التاريخ الإنساني نفسه، فلا يوجد إنسان، لا في الماضي ولا في الحاضر، ولا في أي مكان من غير قصة، فلكل الطبقات، ولكل المجموعات البشرية قصصها، وغالبا ما يتم تذوق هذه القصص جماعيا، بين أناس من ثقافات مختلفة، وربما متعارضة(١٨)، فطرحه يحوي رؤية إنسانية عميقة، بعيدة عن المركزية الفكرية الغربية، التي تنتصر للأشكال السردية والدرامية المتولدة من

---

١٧) قاموس السرديات، ص١٢٢.

١٨) النقد البنيوي للقصة، ص٢٨.

رحمها، فقد تعاطى "بارت" إيجابيا مع كافة الأشكال السردية المنتجة من كل المجتمعات الإنسانية، بغض النظر عن الزمان أو المكان أو الثقافة أو الحضارة، وجعل التذوق سبيلا لتلقيها، مادامت هناك جماعة توافقت على تذوقها، مما يعطي المجال لدراسة السرد ضمن أطر التلقي الجمعي، والذائقة المشتركة بين فئة أو فئات من الناس.

إن لمقاربة للنظرية السردية في الماضي والحاضر تكشف لنا غياب خريطة ومعان كثيرة يمكن استنباطها في حالة وجود استراتيجية سردية شاملة للقراءة، لذا فإن أكثر النظريات السردية غير مكتملة لأنها لم تغط الماضي والحاضر في رؤية شاملة، وأن الافتراضات السردية تبدأ بالسارد الذي هو راو القصة ومن ثم تتحول إلى الأحداث والشخصيات، وتوفر مقارنة وخبرة يومية مضافة للقارئ(١٩).

كما أن بارت نفسه، كان أحد الثائرين على النقد الفرنسي قبل وبعد الحرب العالمية الثانية حيث غلبت عليه المدرسية، وأحادية الرؤية، فكان يرى أن لا نهائية للمعنى، وأنه لا معنى صحيح وآخر غير صحيح يشتمله النص، ما دام النص يحتمله، ويحتمل تأويله، ولا أفضلية لمعنى على آخر، ويرى أن المعنى يتخلل النص، وليس هو الكشف النهائي الذي لا نحصل عليه إذا أنهينا قراءة ذلك النص. والأهم أيضا في تلك القضية أنه حوّل مسؤولية الناقد فيما يخص المعنى إلى العناية لا بالناتج، بل بالنظام الذي أنتجه، أي لا نعتني بالدلالة، بل بطريقة إنتاج الدلالة، فهو يريدنا أن نفهم

---

19)) Narrative Theory ,p 21

"كيف" تعني النصوص قبل البحث في ماذا تعني(٢٠).

لقد أكد بارت على تعدد التفسيرات والتأويلات ولا نهائية المعنى والدلالة في النصوص، ونرى أن تركيزه على سؤال كيف قبل سؤال ماذا في الدلالة أمر مهم للغاية، لأنه أولا لم ينخرط في نوعية النص أي شكله، بل إن فهمه للنص كان منفتحا على كافة النصوص، وقَبِل أي نص ما دام له دلالة ومعنى وقيمة فنية، وهذا يوضح ما ذكره عن مختلف الأشكال السردية الذي تقدم، ويولي عنايته دائما بالمنظومة التي أنتجت النص، ومن ثم يبدأ في مناقشة طريقة تشكل العمل الأدبي.

فالطريقة التي يتألف منها العمل الأدبي – أي طريقة صنعه – هي في المحل الأول من الأهمية عند الناقد البنيوي، وإذا ما أُغفِلَت، فالنتيجة هي التعمية لأن العمل حينئذ يعامل معاملة الكل الطبيعي المكتمل، كأنه نتاج السحر والإلهام، لا نتاج الجهد الفكري، مع الأخذ في الحسبان أنه معني كثيرا بالتمييز بين ما هو أدبي وغير أدبي؛ عبر لغة النص(٢١).

إن قضية تشكّل العمل كانت حاضرة في الفكر البنيوي الحديث، لأنه مهتم في الأساس بتشكيل العمل جماليا ولغويا، وبالتالي يعتني بكيفية تشكل النص، وفي أي عصر، مثلما يحتفي بمفاهيم أدبية النص، والتي تعني: مجموعة السمات والجماليات التي تساهم في أدبية النص، فهناك سرديات

---

٢٠) البنيوية وما بعدها (من ليفي شتراوس إلى دريدا)، تحرير: جون ستروك، ترجمة: د.محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٦م، فصل: رولان بارت بقلم المحرر، ص٨٣.

٢١) السابق، ص٩١.

تكاد تخلو من الأدبية في اختيار الكلمات والتعبيرات الموحية، والأسلوب البلاغي، والبنية المشوقة.

ومن هنا أكد باحثو السرد على أهمية تشكيل السرد، ووضعوا البعد المنطقي أساسا في تشكيل السرد، فلابد أن يكون خاضعا لمنطق ما، فلا تقبل الأحداث غير المترابطة، ولا التي لا تحكمها بنية ورؤية، ويضم موضوعا متصلا([22]).

تشكّل السرد:

ونعني به: تصنيف السرد نفسه، أشكالا وبناء، من أجل تمييزه عن غيره، وفي النهاية السرد حكي، والحكي سرد، وعلينا أن نعيد النظر فيما نتلقاه وفق ذلك.

فالحكاية كمصطلح دالة على "المنطوق السردي، أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث"، وبمعنى آخر: "تدل كلمة حكاية على سلسلة الأحداث الحقيقية والتخييلية التي تشكل موضوع الخطبة (الخطاب)، ومختلف علاقاتها (من تسلسل وتعارض وتكرار...إلخ) وهو في هذه الحالة يعني تحليل الحكاية: دراسة مجموعة من الأعمال والأوضاع المتناولة في حد ذاتها(و بغض النظر عن الوسيط اللساني أو غيره، الذي يطلعنا عليها)([23])

---

[22]) قاموس السرديات، ص١٢٣.

[23]) خطاب الحكاية: بحث في المنهج، جيرار جينيت، ترجمة: محمد المعتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧م، ص٣٧.

التعريف السابق لمفهوم الحكاية يقودنا إلى النظر إلى السرد نظرة درس، أي نظرة داخلية، تتعلق ببنيته، فهو مفهوم نابع من فلسفة البنيوية ذاتها، التي تتعامل مع النص في علاقاته الداخلية وبنيته اللغوية، وإن كان "جينيت" يتعامل مع الحكاية بوصفها أحداثا متكونة، تحوي مضمونا دالا، بغض النظر عن الوسيط اللساني الذي نقلها، لأنه معني بأن يؤصل للحكاية التي تحوي خطابا، وأحداثا، ومن ثم تحليلها، بدرس عناصرها البنائية المكونة لها، وهذا هو المستوى الثاني للتلقي، بعد المستوى الأول الذي يشترك فيه الناقد مع غيره من المتلقين في فهم الحكاية المروية، لينصرف جهده إلى النظر في وحدات المستوى الأدنى المندمجة بالفعل، كما ينظر إلى المضامين والأشكال السردية الخاصة (الوظائف والأفعال)، والتي تسمو في النهاية في الشكل النهائي للسرد، فالتقنين السردي هو المستوى الأخير الذي يستطيع التحليل أن يبلغه([٢٤]).

ويتوقف التقنين على بعدي الواقعية والتخييل، فهناك الواقعية على نحو ما نجد في الرواية، وهناك الواقع المزيف (المتخيل) كما في الأدب العجائبي، فكل نوع أو شكل أدبي يحدد نظامه الخاص في الإحالة، ولا يعلق القارئ بلا قيد أو شرط، قواعد الإحالة التي لابد منها لتمييز الأنواع الأدبية، إنه يتصنع أو يحاكي([٢٥]).

---

[٢٤]) التحليل البنيوي للقصص، ص٨٩.

[٢٥]) مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مجموعة من الكتاب، فصل: النقد النصي، جيزيل فالانسي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٧م، ص٢٤٠.

إن نوعية السرد وشكله أو نمطه، تتوقف على طبيعة المادة السردية المقدمة فيه، سواء كانت واقعية أو خيالية، والواقع متعدد كأن يكون اجتماعيا أو رومانسيا أو تاريخيا، معبر عن شرائح وفئات بعينها. أما الخيال فهو قد يكون أسطوريا يتناول الجانب الديني في حياة الشعوب، أو ناطقا على ألسنة الحيوانات، أو في عالم الجن والشياطين أو المبالغة في الخيال على الواقع المقدم.

كما أن السرد – في بعض أوجهه – أساس للتكوين البلاغي، ذلك أن الحبكة ملازمة للسرد، سواء كانت حبكة بسيطة أو معقدة، فالحبكة هي المضمون أو البنية Structure في وقت واحد، وذلك ما يعنيه المجاز (القولي) أيضا فهو مقولة دلالية Semantics أي أشكال مختلفة من تداعيات المعنى، بمعنى أوضح: أن الصورة الكلامية (من تشبيه أو استعارة أو تورية..) هي حبكة تم تكثيفها لتصبح صورة، ومن جهة أخرى فإن الصورة الكلامية تنطوي في رحمها على الحركة، فالحبكة والمجاز هما المحددان الأوليان لفن الأدب(٢٦).

فالصورة الخيالية قد تعبر عن قصة أو حدث، ولكن بشكل مكثف ومجازي، لأن الإيجاز والرؤية العميقة أساسها، وبالتالي لا يمكن أن نتخيل أن ثمة تناقض بين السرد والبلاغة القولية على مستوى التصوير الفني، فكلاهما معبر عن طريقة للتفكير والتعبير، وكلاهما يلتقي في اللغة.

---

٢٦) الوعي والفن، غيورغي غاتشف، ترجمة: نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٠م، ص٩٢.

ولو أقمنا موازنة بين الشعر الغنائي والشعر الملحمي، سنجد أنهما شكلان مضمونيان يتجلى فيها التناقض الأعمق بين تيار الحياة الجوهري وشكله الظاهري، بين إيقاع الوجود والكلمة، بين المعاناة والوصف، بين دقة التفاصيل والحقيقة الكلية، بين أدب الأفكار وأدب الصور(٢٧).

فلا نتصور أن الشعر الغنائي (بأغراضه) المعتمد على فيضان الذات بالأحاسيس والمشاعر والصور والرموز؛ يضاد الشعر الملحمي بطبيعته السردية، وإنما كلاهما معبر عن وجوه للحياة المعيشة وللتفكير والأحاسيس، كما أنهما قابلان للتمازج، فالشعر الغنائي يمكن أن يحوي سردا شعرية على نحو ما نجد في الأشعار الجاهلية، والشعر الملحمي يمكن أن يضم مقاطع غنائية: مدحا، رثاء، غزلا، فخرا، حماسة.. إلخ، فالغاية من الفنين التعبير عن الوجود الإنساني.

أما الخطاب السردي، فهو مستوى التعبير Expression Plane والذي يقابل مستوى المحتوى Content Plane، وهو يتعلق بسؤال كيف، بينما الثاني يتعلق بسؤال ماذا، وهو يتألف من مجموعة مترابطة من الملفوظات السردية التي تعرض القصة، وعلى نحو أكثر خصوصية تحدد ترتيب عرض المواقف والأحداث، وتتمظهر فيه لغة شفاهية أو مكتوبة(٢٨).

مفهوم الخطاب رحب، رحابة مفهوم السرد نفسه، وكلاهما مترابط، ودراسة الخطاب بناء وأسلوبا وجملا ووحدات تجيب عن سؤال: كيف،

---

٢٧) السابق، ص٩٦، ٩٧.

٢٨) قاموس السرديات، ص٤٨.

الذي يتصل بالبعد الشكلاني، ونعرف من خلاله الإجابة عن سؤال ماذا المتصل بالمضمون، والأهم هنا أن الخطاب حاو للشفاهي والكتابي، ولكافة الأشكال السردية.

ويتم التعامل من منظور أن لا فرق بين الأسلوب والمضمون في بنية الخطاب في منظور فوكو، فلا يجب أن نسقط في شرك التمييز بين ما يقال وكيف يقال، ويركز على أن الخطاب يفلت من كل تحديد، سواء كان منطقيا أو نحويا أو بلاغيا، بقدر ما تكون فيه التحديدات وليدة قدرة الخطاب على إخفاء أصله في عمل دوال هي مدلولات نفسها، وطريقة هذا اللعب هي التي تشكل جوهر الأسلوب، وعندما يبدي هذا اللعب قدرا من الثبات في طريقة العرض، نكون في حضرة خطاب ذي أسلوب(٢٩).

فالخطاب السردي إذا استقر أمكن تحديد ملامحه النحوية والمنطقية والبلاغية، وأيضا بناؤه وما يحويه من فكر وأحداث، ولكنه يظل – شأنه شأن ما هو بشري– متغير، لأنه مرتبط بالمواقف والسياقات التاريخية والاجتماعية، ولكن ستأتي عليه فترة يستقر الشكل السردي، ومن ثم يدرسه الباحث، ويتعمق في جوانبه، قبل أن تستجد خطابات أخرى، تظل غير خاضعة لقواعد أو متمردة على القواعد، ومن ثم تستقر ثانية وهكذا.

وتحليل الخطاب السردي يستتبع – باستمرار – دراسة العلاقتين: العلاقة بين الخطاب والأحداث التي يرويها، والعلاقة بين هذا الخطاب

٢٩) البنيوية وما بعدها، ميشيل فوكو، بقلم هيدن وايت، ص١١٩، ١٢٠.

نفسه والفعل الذي ينتجه، حتى وإن تكشّف مضمون الخطاب عن ضعف في الكثافة الدرامية أو في الفحوى الحدثي(٣٠).

فلدينا في دراسة الخطاب السردي قسمان للدراسة، الأول: علاقة الخطاب بالأحداث التي يرويها، أي كيف عبّر الخطاب السردي عن هذه الأحداث، فمثلا أين مواطن الإطالة وأين مواطن الإيجاز، وبالتالي نطرح سؤال: لماذا، الذي يتصل بدلالة ذلك، وما نخرج به من درسنا، فالسارد يركز على أحداث بعينها فيفصّلها، ويشير لأخرى بعبارات، وقد يقفز زمنيا ومكانيا على أحداث، وهذا كله خاضع للدراسة، وله دور في التأويل، ونفس الأمر ينصرف إلى دراسة اللغة المستخدمة في الخطاب للتعبير عن الأحداث والشخصيات والحوار ووصف الأمكنة وما شابه، وهذا كله له ما له في توليد دلالات وإشارات وعلامات، وهو المفهوم الثاني للحكاية الذي عرضه جينيت، وأشار فيه إلى دور الخطاب في تبيان تسلسل الأحداث وتعارضها وتكرارها وغير ذلك.

أما القسم الثاني: فيتصل بعلاقة الخطاب نفسه والفعل الذي ينتجه، بمعنى هل يعرض الخطاب لأحداث حقيقية واقعية على نحو ما نجد في السرد التاريخي أو في الروايات الواقعية وغيرها، أم أحداث متخيلة، وفي كلتا الحالتين، فإن هذا المفهوم يستدعي ما ذكره جينيت عن الحكاية بوصفها حدثا / أحداثا يرويها شخص ما.

مما يدفعنا إلى النظر إلى وظائف السارد، التي يحددها جينيت بثلاثة:

٣٠) خطاب الحكاية، ص٣٨.

الأولى الوظيفة السردية المحضة (البيّنة أو الشهادة)، التي لا يمكن أن أي سارد أن يحيد عنها دون أن يفقد في الوقت نفسه صفة السارد. والثانية: هو النص السردي، الذي يمكن أن يرجع إليه السارد في خطاب لساني واصف نوعا ما، ليبرز تمفصلاته وصلاته وتعالقاته، وباختصار تنظيمه الداخلي، ومنظِّمات الخطاب هذه وتبدو فيها أيضا وظيفة السارد الإيديولوجية. والثالث: الوضع السردي نفسه الذي مُحرّكاه هما المسرود له (الحاضر أو الغائب أو الضمني)، والسارد نفسه فتوّجه السارد إلى المسرود له واهتمامه بإقامة صلة به، وحوار معه، فيما يسمى وظيفة التواصل([31]). الوظيفة الثالثة (الوضع السردي) تتلاقى مع بعد التلقي للسرد، وهو له مكانته في تشكّل الخطاب السردي نفسه، فهناك دائما مخَاطَبا يراعى لدى السارد نفسه، يمكن أن يكون مواجها له كما في الروايات الشفاهية أو عبر حوار بين المؤلف للمكتوب والمتلقي القارئ، بأي سبل التواصل الشخصي أو التراسل.

أما الوظيفتان المذكورتان فإن الأولى تشدد على دور السارد في الحكي فقط، والثانية متعلقة بالنص السردي؛ فكلتاهما متلازمتان، لأن السارد ينتج خطابا، مثلما أن الخطاب منتوج للسارد، ومنه نعرف موقع السارد من الأحداث هل كان لصيقا بها أم بعيدا عنها، ووجهة نظره في الأحداث، وأيضا قناعاته وإيديولوجيته.

ويظل التلقي للقصص من خلال تجربة قراءته، يتناسب وفق حيوية الصور وجلاء المعنى، مع قدرتنا على تخيل المسرود، مما يسمح للقارئ

---

[31]) السابق، ص٢٦٤، ٢٦٥.

بالاحتفاظ بصوره(٣٢)، فالسرد يقدّم صورا ذهنية يكون القارئ قادرا على تشكيلها حسب قدراته على التخيل، ووفق المادة المقدمة له، فكلما كانت سهلة قريبة من عالمه كان التخيل لها أقرب، والعكس صحيح دون شك.

تلقي السرد:

العلاقة وشيجة بين السرد والمتلقي، ومنظورنا هنا يتركز على سؤال مفاده: هل يساهم المتلقي في تكوين السرد؟ وهذا السؤال يستتبعه، قضايا عديدة، فلا شك أن السارد / المؤلف يمتلك القدرة على الحكي، وفي نفس الوقت يضع المتلقي سواء كان تلقيه شفاهيا أو مكتوبا في حسبانه، فتتم صياغة الحكاية في ضوء ما يمكن أن يعيه المتلقي ويتذوقه. وبعبارة أخرى: فإن المتلقي يساهم في تشكّل السرد، إما بحضوره في وعي المؤلف / السارد/ الراوي، أو في مناقشاته فيما سمعه أو قرأه، أو من خلال تذوقه لأشكال سردية بعينها.

وبالنظر إلى علاقة التلقي بنظرية النوع الأدبي، فإن هناك وجهة نظر ترى أن نظريات الأنواع الأدبية جعلت المتلقي مستهّلكا سلبيا، توجهه كما تشاء، لأنها لا تهدف إلى إرهاف حاسة التلقي لديه، وتدريبها وتطويرها لتلقي أي تغيير جزئي، أو كلي، يطرأ على النوع الأدبي، ويظل العقد المبرم بين الكاتب والقارئ مقدسا لا يجوز الطعن فيه(٣٣).

---

٣٢) فعل القراءة،: نظرية في الاستجابة الجمالية، فولفجانج إيسّر، ترجمة: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص١٩٢.

٣٣) مقدمة في نظريات النوع الأدبي، رشيد يحياوي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩١م، ص٢٠.

وذلك وجه آخر لأزمة نظريات النوع الأدبي، حيث يحصر التلقي ضمن أطر محددة، فلن يحفل القارئ كثيرا بما يخالف هذه الأطر، وسيكون تلقيه سلبيا لها، بمعنى أن يرفض إدراجها ضمن ما يعرفه عن نوع ما، ولو تمعنا قليلا في هذا البعد، سنجد أن نظريات الأنواع الأدبية جعلت القارئ سلبيا بدرجة ما، وليس على الإطلاق كما تقدّم، فسلبيته محصورة في الوعي المتلَقَّى عن الشكل الأدبي المقدم والمؤصل من قبل النظرية، ولكنه يمارس تلقيا إيجابيا على أصعدة أخرى، وضمن نفس الشكلانية المقيدة، كأن يقرأها ضمن النقد الاجتماعي أو النفسي أو الأسلوبي أو البنيوي.

وهي نفس وجهة النظر التي يشير إليها جينيت، وإن كانت بشكل مختلف، لا يرتبط بالنوعية، وإنما بالسارد في النص، ويطلق عليها "الإمبريالية النظرية"، حيث يشير إلى أن وظائف السارد (غير السردية) تظهر عبر توجهاته إلى القارئ، وطريقة تنظيمه للحكاية عن طريق إعلانات وتذكيرات، وإشارات إلى المصدر، وشهادات ذاكرية، أي أن السارد يحتكر تقريبا كثيرا من الرؤى السردية، ولا أحد ينازع السارد التعليق الإيديولوجي، وهو ما يسمى خطاب المؤلف السلطوي، وإن شاركه شخصيات وأحداث أخرى ما يسمى الوظيفة الإيديولوجية في النص، مما يجعل دور المرسل إليه (المتلقي) سلبي تماما هنا، أي أنه ينحصر في تلقي رسالة في السرد، عليه أن يقبلها أو يرفضها، وفي أن يستهلك بعد الأوان عملا أدبيا أنجز بعيدا عنه ومن دونه([٣٤]).

---

٣٤) خطاب الحكاية، ص٢٦٦، ٢٦٧.

ولاشك أن وجهة النظر الثانية هنا في محلها، لأن السارد بالفعل يملك الكثير مما يمكن بثه في النص المسرود، سواء كان قصا أو تاريخا أو أي شكل من أشكال السرد الشفاهي أو التحريري، خصوصا إذا كان المستقبِل خالي الذهن من القضية المبثوثة، وأرى أن لا داعي لتحميل المؤلف (بوصفه المرسل الأساسي للنص) كل هذا العنت والاتهام، فهذا من حقوقه في التأليف، أن يحمّل النص ما يشاء من أفكار، ويختزن في سرده ما يرغب فيه من إشارات وتخومات ثقافية وإيديولوجية، لأن سلطته على القارئ في النهاية سلطة اختيارية، بمعنى أن من حق القارئ ألا يقتنع بما قرأ، وأن يرد على المؤلف بأي شكل، فالقارئ ليس سلبيا تماما، ولكنه سلبي إذا أراد أن يكون سلبيا، ويكون إيجابيا إذا توافرت له الإرادة في القبول والرفض والرد والتعقيب والمناقشة وكتابة الدراسة والمقال والتعليق.

وقد تطرقت نظريات السرد الحديثة إلى قضية التلقي، خصوصا القائمة على نموذج التواصل، فالعمل الأدبي بوصفه شكلا بلاغيا ينقل المعنى من مؤلف ضمني إلى قارئ،أو تدرس التقاليد الأدبية والثقافية التي تشكّل الملاحظة الأدبية كما يفعل البنيويون والسيميولوجيون([٣٥]).

كذلك عبر التحليل الوظيفي الذي يندمج في التحليل البنيوي ويحل محله، ويستغرق العلاقات بين النص ومعناه من جهة، والحقيقة الواقعة خارج النص من جهة أخرى، إنه يتعلق بالسياقات التي لا مناص من وقوع كل النصوص الأدبية

---

٣٥) نظريات السرد الحديثة، ص٣٢.

فيها، وبكيفية دخول هذه النصوص في علاقة متبادلة مع بيئتها(٣٦).

إنها رؤية وظيفية، تتعامل بالتحليل مع النص الأدبي، والسرد – بالطبع – ذو صلة مباشرة به، فمنظور التلقي في ضوء المدرسة البنيوية ينظر إلى ثلاثة: الحقيقة الواقعة خارج النص، وسياقات النصوص، والعلاقة مع بيئتها.

أما الحقيقة فهي تتصل بالمعنى المعبر عنه، سواء كان يسرد أحداثا واقعية أم خيالية، فلا شك أنها ستكون على صلة مباشرة بإدراك من يتلقاها، فالحقيقة هنا تتصل بالإدراك ذاته. وأما السياقات، فهي أمر مهم، فمهما حاولنا دراسة بناء النص وجمالياته، فلا يمكن عزله عن سياق التلقي الذي نشأ فيه، وهو سياق لغوي يتصل بطبيعة اللغة السائدة في هذا العصر، وما يتصل بها من تراكيب لغوية ومفردات وجمل وبناء للفقرات، فمثلا فن المقامة، فن سردي عربي أصيل، يمكن دراسة تكوينه وجمالياته، ولكن يظل السؤال: ماذا عن تلقيه؟ والإجابة عن ذلك السؤال تحمل ذائقة المتلقي وقتئذ التي جعلته يقبل على هذا الشكل السردي.

وأما العلاقة مع بيئتها، فهي علاقة تعبيرية، فالشكل السردي ناتج عن البيئة التي أنتج فيها النص السردي، والتي عبر النص بدوره عن شخصياتها وأحداثها ومعالمها الطبيعية، والوجدان الجمعي السائد فيها.

وقد كان هذا البعد حاضرا في فكر بارت، فهو يستخدم عنوان

---

٣٦) نظرية التلقي، روبرت هولب، ترجمة: د.عز الدين إسماعيل، منشورات النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٩٩٤م، ص٢٥٣، ٢٥٤.

"الإيصال السردي"، مؤكدا على بعد التلقي، ومن ثم يشير إلى مفهوم التبادل، وهو موزع بين المعطي والمستفيد، في داخل القصة نفسها، فالقصة – بشكل تماثلي – تكون رهانا للإيصال من حيث هي موضوع، فهناك مرسل وهناك مستقبل، يفترض الواحد منهما وجود الآخر، فلا يمكن افتراض قصة من غير راو أو من غير سامع، ومن ثم يركّز على "وصف النظام الذي يكون فيه الراوي والقارئ معنى على طول القصة نفسها"([٣٧])، وأن المؤلف يتصرف بالإشارات (السيميولوجيا) التي يغرسها في كتابه فالقصة في النهاية نظام من الإشارات والرموز([٣٨]).

وهذا يجرنا إلى دراسة البنيات الاجتماعية والتاريخية، فيما يسمى النظر إلى الإنتاج السردي بوصفه نشاطا، حيث يتضمن عناصر تقع خارج أي غرض يعيه المؤلف، ولكنها بلاشك تمنح المؤلف شرعيتها في الحصول على معنى أو تأثير بعينه، أو التي تحدد بصورة عامة شكل الأعمال الأدبية ومحتواها، والتلقي يشكل الجانب المقابل في عملية الاتصال، فقراءة النص الأدبي وفهمه، شأنهما شأن إنتاجه؛ يعدان كذلك لونين من النشاط الاجتماعي([٣٩])، فإذا كان النص مرتبطا بالبنية الاجتماعية والتاريخية المعيشة، والتي تساهم بلاشك في إنتاجه، فإن تلقيه عملية اجتماعية، بمعنى أن النص السردي يتم استقباله اجتماعيا، أي بذائقة اجتماعية متقاربة، لأنه يعبر عن فكر ونفسية المجتمع، وفي نفس الوقت يساهم جماليا في رقي تلقيه الجمعي والفردي.

---

[٣٧]) التحليل البنيوي للقصص، ص٨١.

[٣٨]) السابق، ص٨٤.

[٣٩]) نظرية التلقي، ص٢٥٦، ٢٥٧.

لذا، فلابد أن تكون هناك "استراتيجية التلقي"، التي تعتمد على أن النص "يتألف من مادة منتقاة من أنساق اجتماعية وتقاليد أدبية، وهذه المجموعة المنتقاة من المعايير الاجتماعية والإيحاءات الأدبية؛ تضع العمل في سياق مرجعي يجب من إضفاء سمات الواقع فيه، على نسقه في المماثلة"([٤٠]).

فالاستراتيجيات تقوم بتنظيم كل من مادة النص، وتنظر في الظروف والسياقات التي تم توصيل تلك المادة في ظلها، وهو ما يكون حاضرا في وعي القارئ، وأن القارئ يدخل في السرد ضمن عملية إيهام واسعة، فإذا كان النص تاريخيا في حقبة ما، فإنه يبدأ في الولوج في هذه الحقبة وفق استعداد مسبق، ونفس الأمر إذا كان النص خياليا، هناك متعة كبرى لدى القارئ وهو يتلقى النص.

وذلك ما يُسمّى في التلقي: "لعبة الخيال"، فالأديب والقارئ ينبغي أن يشتركا في هذه اللعبة، ولا تصح اللعبة إذا زاد النص عن كونه مجموعة من القواعد الحاكمة، وتبدأ متعة القارئ حين يصبح هو نفس منتجًا، أي حين يسمح له النص بإظهار قدراته، مع الأخذ في الحسبان أن هناك حدودا لاستعداد القارئ للمشاركة، ويتم تجاوز هذه الحدود إذا جعل النص كل شيء أوضح، مما ينبغي أو من ناحية أخرى، أكثر غموضا مما يجب، فالملل والإرهاق هما قطبا التهاون، وفي كلتا الحالتين يميل القارئ إلى الخروج من اللعبة([٤١]).

---

[٤٠]) فعل القراءة، ص٩٥.

[٤١]) السابق، ص١١٦.

اللعبة هنا أخذت أبعادا عديدة، فهي تُبنى على الإيهام في التلقي ثم تتوقف على إجادة السارد له، وقدرته على جذب المتلقي إلى عالمه، ومن ثم يعشق القارئ هذا العالم المقدّم له، فيمكن أن يعيد إنتاجه بطريقته، إما بحكيه لمن حوله أو يصوغه صياغات أخرى إذا كانت أحداثا تاريخية مشوقة مثلا.

فقضية أن ينتج القارئ النص مرة أخرى هي واقعة وحقيقية، ونجدها بكثرة في عالمنا اليومي، بالمرويات التي نحكيها عن أنفسنا أو عن الآخرين أو عما شاهدناه أو قرأناه أو عاصرناه، وعلى قدر استيعاب القارئ للمادة المسرودة، وأنها تشكل أهمية في وعيه؛ على قدر ما سيعيد تقديم وحكي هذه المادة مع الآخرين.

والأمر يتطور أكثر، عندما نتأمل عالم الأدب الشعبي مثلا، فهو يعتمد في السرد – وسائر فنونه القولية – على التناقل الشفاهي من جيل إلى جيل، ومن فرد إلى آخرين، وظهر خلال ذلك مهمة الراوي / الحكّاء، الذي يسرد على الناس السير الشعبية بشكل بارع، يجمع بين القصص والشعر والغناء، ومن ثم جاءت مرحلة التدوين، التي هي صورة للتلقي النهائي لما وصل إلى المدوّنين من السير الشعبية لدى المتلقين.

تتبقى إشكالية مهمة في هذا المضمار، تتصل بأن السرد يقدّم صورا ذهنية من خلال الأبنية اللغوية التي يُعرض من خلالها، فعملية الفهم تنتج عن وجهة نظر الشاردة، التي تنظم انتقال النص إلى العقل الواعي القارئ، وتغير الرؤى ووجهات النظر يقسّم النص بصورة ثابتة إلى بنية من التوتر

القبلي والاسترجاع مع ظهور التوقع والذاكرة كل فوق الآخر، أما النص نفسه فليس توقعا ولا ذاكرة، فالقارئ هو الذي يجمع شتات ما فرقته وجهة نظره الشاردة من خلال التراكيب والعلامات والعلاقات، ويبدأ خيال القارئ في تنظيم عملية الإسقاط والتجميع والتلقي([٤٢]).

إنه بعد محوري في تلقي النصوص السردية، ذلك أن النص أساسه اللغة، فعلى قدر قوة إدراك المتلقي للغة، واستطاعته فهم التراكيب اللغوية والإشارات والمفردات، يتوقف مستوى فهمه. فكلها تصوغ الأحداث وتقدم الشخصيات، ويبقى جهد القارئ الفكري في جمع شتات الفكرة والحدث والترتيب الزمني ودور الشخصيات ومدلول العمل، وكلها كما نرى صورا ذهنية، تترسخ في الذهن بشكل مجرد، والذهن يتخيلها في ضوء ما تلقاه عبر اللغة.

يقال هذا لأن تلك الصورة الذهنية يمكن أن تكون بصرية، عبر السرد البصري، وبالطبع لن تغيب اللغة، ولكنها ستكون وسيلة بمعية صور مرئية، تساهم في إيصال المعنى، فالفيلم السينمائي فيه صور متحركة مع حوارات أو تعليقات لغوية، وبالتالي يكون الإدراك أكثر ارتباطا بما يقدم عبر الصورة، فلن تكون الرسالة أو الأحداث متخيلة، بل ذات إسقاط مباشر من العمل الفني نفسه، وتترسخ في الذهن وفق هذا الإسقاط.

ويرى البعض أن الصور البصرية تعد إفقارا للصورة الذهنية، فحين ننحي الكتاب (الحاوي للنص المسرود) جانبا، نمر بنوع من الاستيقاظ لأن

---

[٤٢]) فعل القراءة، ص١٤٣.

النص استغرقنا، فعلينا أن نخرج من إساره الذهني إلى العالم الواقعي([٤٣]) أما الصورة البصرية المتحركة فهي عالم واقعي بذاته، تُقَدَّم للعقل دون كد ذهني للتصور من جانب العقل. وهذا الرأي ينتصر للصورة الذهنية الناتجة عن القراءة، ولكنه يهمل أن التلقي يعتمد – في حالة السينما أو المسرح مثلا – على حواس أخرى غير حاسة العين وفهم اللغة فقط، وهذا – في رأينا – ليس إفقارا للصورة الذهنية، بل إغناء لها، لأن الأحداث ستترسخ في الذهن والوعي عبر صور أقرب للواقعية، ولكن بمنطق الإيهام الفني، الذي يقبل طواعية أن يدخل أجواء العمل السردي المعروض صورة وصوتا، فمفهوما الإيهامي واللاإيهامي في الفن الدرامي مرتبطان بنظرية التلقي على المستويين الداخلي (النص) والخارجي(العرض)، وان التقاء هذين المستويين يشكل بدوره علاقة تفاعلية مع المتلقي بكل (الأزمان والأماكن والأعمار)، فإن الافتراض الفني لدى المتلقي هو منطق خاص بعلاقة (دال) فني بـ (مدلول) واقعي، وبالتالي يتقبله المتفرج وهو في حالة من الافتراض الفني، مما يتيح مساحة لمنطق مفترض دائماً، محملين على تصديق ما يعرض والوثوق به بل والاقتناع به حتى لو كان خياليا([٤٤])، وفي النهاية فهو افتراض فني مؤقت، لأنه يمكن أن يرى نفس الأحداث في عمل آخر، فهناك أفلام سينمائية تمت إعادة إنتاجها مرات، وفي كل مرة كانت تحقق نجاحات، وهذا عائد لوعي القارئ الذي لا يقف عند

---

[٤٣]) السابق، ص١٤٦، ١٤٧.

[٤٤]) الإيهامي واللاإيهامي في المسرح، د. محمد الجبوري، جريدة التآخي اليومية، بغداد، ٢٠١٣/٣/٨م.

بصريات معينة، بل يقبل أن تتغير رغم وحدة الأحداث. بجانب أن هناك جماليات أخرى، تتذوقها الحواس المختلفة وتستلذ بها، مثل الموسيقى والغناء والديكورات والاستمتاع بالأداء التمثيلي.

والجدير بالذكر أن عناصر تكوين الأداء الدرامي تحوي نموذجا للمعرفة كفعل Knowledge as Action، وتسعى إلى الاستفادة من أنماط المصادر المختلفة والمكونة للعمل الفني مثل: عنصر صوتي (الكتابة الدرامية)، مركب صوتي جسداني متفاعل، علاقة متطورة لعناصر تمثيل الآخر، علاقة متطورة لموضوع العرض المسرحي، مركب جسدي ومعرفة استطرادية لنماذج المسرح، وهناك حالة من الوعي العام لدى المشتغلين بالفن الدرامي وهو فن بصري أساسه أنهم يقدمون فنا ماديا وتصويريا لفترة محددة، يمكن أن يتم فيه إعادة التجديد أو إعادة التقديم بطرق فنية وأدائية مختلفة وجديدة في آن(٤٥). وبذلك، نتعامل إيجابيا مع الصورة البصرية في السرد، فهي تغذي الوعي والحواس والإحساس.

* * *

يمكن أن نصل في ختام هذا المبحث إلى نتائج عدة:

- إن منهجية السرد تتيح لنا قراءة شاملة، لكتب التراث والكتب المعاصرة، وفق منطق الحكي، الذي تخطى النوعية، ومن ثم يؤسس لرؤى شكلانية رحبة، تقبل في طياتها الانفتاح على مختلف

---

٤٥) علامات التجدد المسرحي، سوزان ماروز، ترجمة: د. إيمان حجازي، مجلة الفن المعاصر، الصادرة عن أكاديمية الفنون، القاهرة، العدد الأول، صيف ٢٠٠٠م، ص٢٠.

المسرودات، بالنظر إلى ما يجمعها من مشتركات، وإلى مصادرها، وإلى تشكلها الذي يتنوع ويختلف في كل عصر ومجتمع وثقافة.

- إن الارتقاء في دراسة السرد من مستوى اللغة والتركيب، إلى مستوى الخطاب يتيح للسرد، مدونا كان أو شفاهيا أو مرئيا، أن يكون سبيلا لفهم أعمق للفرد والثقافة المعبرة عنه، دون أن يتجاهل البنية والجماليات.

- إن تلقي السرد يبدأ بالمتلقي وينتهي بالناقد والباحث، فالجميع يتفاعل بإيجابية مع السرد المكتوب أو المنطوق، وفي جميع الأحوال، فإن التلقي له دوره في تكوين السرد، مثلما له نفس الدور في فهمه.

وفي الفصل التالي، سنتناول التقاطعات المعرفية للسرد، بناء على ما تم التطرق إليه، في المبحث السابق، كي تكتمل الصورة، وتتعمق أبعادها، وترتقي الرؤية، ويكون السرد مرآة للمعرفة.

الفصل الثاني

السرد وتقاطعاته المعرفية

السرد: استراتيجية الخطاب:

لقد مرت دراسة النصوص بشكل عام بمراحل عديدة، فمن المستوى اللغوي إلى مستوى "الفهم الاستراتيجي"، والذي حاول أن يفسر تفسيرا واقعيا يقوم به مستعملو اللغة بالفعل حينما يتكلمون أو يحاولون فهم الخطاب. فعملية التفسير تبدأ من الكلمات الأولى للسرد، أي أن عملية الفهم عملية تتابعية وخطية وليست بعدية، وهذا الفهم الاستراتيجي على درجة عالية من السرعة والفعالية، ولكنه فهم افتراضي، وهو يمكن أن يؤدي إلى أخطاء؛ يمكن تداركها فيما بعد([١])، ومن ثم تطورت إلى نظريات معالجة الخطاب كنماذج لما يفعله المتكلم أو الكاتب، على المستوى الفردي، دون أي مدخلات اجتماعية تنتج عن الاتصال والتفاعل مع المشاركين الآخرين، فالتركيز انصب على المعالجة الفردية، ولم تلق التمثلات الإدراكية العامة والمجردة والمشتركة بين أفراد المجتمع، مثل المعرفة إلا اهتماما محدودا([٢])، ومن ثم تطور إلى دراسة شاملة للنص: للغة والاتصال والخطاب، فصار أكثر ارتباطا بالقضايا السياسية والاجتماعية والإيديولوجيا، انتهاء إلى دراسة

---

[١]) من نحو النص إلى تحليل الخطاب النقدي (سيرة ذاتية أكاديمية موجزة)، تيون إيه فان دايك، ترجمة: أحمد صديق الواحي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد٧٧، شتاء– ربيع ٢٠١٠م، ص٢٤.

[٢]) السابق، ص٢٧.

الخطاب من أجل المعرفة التي باتت تُعرّف – بشكل أكثر نفعية وأكثر تجريبية للمعرفة – بأنها: المعتقدات المشتركة الثابتة للمجتمعات (الإبستمولوجية)، اعتمادا على معايير المجتمع (الإبستمولوجية)، ويعني ذلك أن المعرفة مفترضة مسبقا منهجيا في سائر الخطابات (النصية والمجتمعية)، مع الأخذ في الحسبان العلاقات بين الإيديولوجيا والمعرفة في الخطاب النقدي(٣).

إذن، تطورت الدراسة للنص من الوقوف المحدود عند اللغة والجماليات الجزئية إلى الفهم الكلي لمحتوى النص، ثم النظر في كون النص مصدرا للمعرفة.

الشاهد في القضية هنا، أن النص ثابت، والدراسات متطورة، وأن الوعي النقدي تطور بفعل التطور الكبير الذي لحق بالعلوم الأخرى، خاصة في مجال العلوم الإنسانية، ليصبح النص الأدبي وثيقة معرفية تضيء أو تساهم في الإضاءة في حقول معرفية عديدة، مثل التاريخ والفلسفة والثقافة والاجتماع والإيديولوجيا.

وقد وعى الخطاب النقدي المعاصر هذا البعد، ورأى أن العملية / الفعل النقدي يسير في وجهتين: السياق الخارجي والسياق الداخلي كليهما، أما الأول: فهو عالق بالسياق الاجتماعي والفكري، ثم السياق الثقافي، أما الثاني: فهو على درجة أخرى من الدقة والخفاء(٤)، "فالنقد

---

٣) السابق، ص٣٩.

٤) النص النقدي وحيثيات كتابته، عبد السلام المسدي، أعمال المؤتمر الدولي للنقد الأدبي ديسمبر٢٠٠٣م (الثقافة والنقد الثقافي)، ج٢، ص١١٧.

معرفة، ثم إنه يطمح أن يكون علما، ولكنه علم بغيره وليس بنفسه، والسبب هو أن موضوعه الذي هو القول الأدبي ليس معطى جاهزا من معطيات الطبيعة... وإنما هو بنفسه شاهد على فعل إبداعي يؤلفه الإنسان، ولكن للنقد خصيصة يمتاز بها على سائر المعارف.. ذلك أن النقد يتمتع بصلاحية الاختراق، شأنه شأن العلم اللغوي، فكلاهما قادر على أن يلج كل العلوم الأخرى من خلال التأمل في بنية خطاباتها"(٥).

إذن، فالسرد ميدان للمعرفة إنسانيا ونقديا، لأنه سبيل للتواصل ولنقل المعارف والعلوم بين الناس والقراء، على مستويات عديدة، ولأنه موضع للدراسة والتحليل من قبل الباحثين في حقول معرفية عديدة مثل الفلسفة والتاريخ والثقافة والأنثروبولوجيا والإثنوغرافيا وعلماء اللغة، ويمكن أن يكون الناقد الأدبي / الفني واعيا لهذه المجالات المعرفية فتأتي دراسته منطلقة من رؤاها ومناهجها وآلياتها.

في ضوء ما تقدم، يأتي هذا المبحث، معضدا المنهجية النقدية في دراسة السرد، عبر الانتقال من مستوى اللغة والتركيب في متن النص إلى مستويات معرفية تتقاطع بشكل أو بآخر في النص السردي، لذا جاء هذا المبحث لينظر في علاقة السرد بثلاثة مجالات معرفية: الفلسفة، التاريخ، الثقافة، وعلاقتها في الوقت ذاته بالخطاب النقدي، وأيضا بأشكال السرد.

---

٥) السابق ص١١٩.

السرد والفلسفة:

إن المعرفة الحديثة لم تعد تنظر إلى السرد بوصفه شكلا تخييليا أو إبداعيا فحسب، وإنما باتت النظرة إليه على أنه مركز من مراكز الحقول المعرفية، ووسيلة مهمة للتعبير عن الحياة وأنشطة الإنسان فيها، وفهم الحياة وحركتها. فلم يعد السرد على هامشية الدراسات والبحوث المعنية بتحليل سلوكيات الإنسان وثقافته، وإنما بات في القلب مع غيره من الأطر والأدوات والآليات.

فتخبرنا فلسفة المعرفة أننا نتلقى معارفنا وفق حواسنا، وأننا نعتمد في إدراكنا للعالم من حولنا على ما نتلقاه من حواسنا، وقد تميل حواسنا في بعض الأحيان إلى أن تخدعنا(٦)، فنحن نكتسب معارفنا بصورة غير مباشرة، وذلك بإجراء استدلالات تستند إلى انطباعاتنا الحسية، وهو ما يسمى الواقعية غير المباشرة(٧)، وتسمى في المنظور الفلسفي "الشهادة" وتعني: النقل اللفظي الشكلي للمعلومات التي نراها تحدث، ويشمل أيضا النقل عن قصد لأي معلومات عموما سواء بطريقة لفظية أو عبر الكتب والصور وتسجيلات الفيديو وما إلى ذلك، وهناك مقدار كبير من الأشياء التي تتعلمها عن طريق شهادة الآخرين، وليس باكتشاف الحقائق المطروحة بنفسك، ولذلك تعتبر كثير من معارفنا ذات طابع اجتماعي، بمعنى أنها

---

٦) ما المعرفة؟ دنكان بريتشارد، ترجمة: مصطفى ناصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠١٣ م، ص١١٩، ١٢٠.

٧) السابق، ص١٢٣.

تنطوي على عملية تعاون بين مختلف الناس، ومن ضمنهم الناس الذين يعيشون في أجزاء متنوعة من العالم، حتى الذين كانوا قد فارقوا الحياة، منذ مدة طويلة، لكنهم نقلوا مع معرفتهم إلى الأجيال اللاحقة، وكل هذا مصدر للمعرفة(٨).

وبالتالي، فإن كل ما نتلقفه عبر عيوننا وآذاننا وسائر حواسنا، ووفق إدراكنا له؛ يُعَد من سبل التعلّم، ولاشك أن السرد جزء أساس مما ندركه، مثلما هو لا ينفصل عن نشاطنا الحياتي، فهل هناك مجتمع أو جماعة أو حتى أفراد يحيون دون حكايات يومية كانت أو تاريخية سابقة، عن ذواتهم أو عن الآخرين.

إن حياتنا ما هي إلا مسرودات متنوعة، شفاهية أو كتابية، كثير من أمور المعيشة وأخبار العالم والجماعات والأفراد، نتلقاها على هيئة مسرودات، ومن ثم يتم تكوين المعلومات والمفاهيم والاستنتاجات والروابط منها، ناهيك عن أن الفنون الدرامية والمكتوبة والمرئية والمسموعة السرد أساس لها، ومحور فيها.

وأيضا الفنون التشكيلية، فيمكن للوحة أو المنحوتة أو ما شابه واندرج ضمن دائرة التشكيل البصري بالألوان والخامات، أن تحوي سردا وقصصا، وكم من لوحات على المعابد القديمة روت معارك، واحتوت

---

٨) السابق، ص١٣٦. قدّم المؤلف أمثلة عديدة عن حكايات الأفلام والسفر وما شابه، متعرّضا لإشكالية المعرفة المستمدة من الشهادة (الخاصة)، عندما نعجز عن إيجاد أدلة مستقلة، وما يصاحب ذلك من اختزالية أو زيادات. ص١٣٨– ١٤٠

أخبارا، وصورت أحداثا، وكم من لوحات حديثة، نقرأ تاريخا متتابعا من خلال وجوه تاريخية متجاورة، بالطبع لن يكون هذا سردا بمعنى الحكي، ولكنه إضاءة وإضافة بصرية، ترسّخ ما وعاه المتلقي من أحداث أو شخصيات، على نحو ما نجد في جداريات رسمها ليونارد دافنشي في كنائس الفاتيكان، وفي أشهر لوحات بيكاسو عن الحرب الأهلية الإسبانية، ولوحته "فتيات أفنيون" التي بها تأثير واضح من الفن الإفريقي، وما فيها من علامات جمالية عن الأرواح الشريرة، معبرة عن هلع ضد قوى الشر غير المحددة التي تتجاوز تحكّم الإنسان، كما عبر في لوحات عن حروب البلقان([٩]).

كذلك فيما نجده من فنون قبطية في مصر القديمة، وإبداعات العمارة الإسلامية ونقوشها الرائعة المتضمنة لآيات قرآنية وأخبار وحكمة وحكايات قصيرة وأيضا الصور المعبرة التي وجدناها مصاحبة للسرد في المخطوطات العربية القديمة، ناهيك عن الكتب الحديثة ومصوراتها الحكائية، وما أكثرها. فالفن التشكيلي يمثل التجلي البصري لكثير من الشخصيات والأحداث التاريخية والمعاصرة، فقد عرفنا ملامح كليوباترا، وفراعنة مصر من منحوتاتهم المختلفة التي تحدت الزمن، ومصورات الإغريق المعبرة عن أساطيرهم ومعاركهم وفلاسفتهم.

وكذلك خرجت أفكار من رحم الأساطير، وهي سرديات كبرى تعبر

---

[٩]) بيكاسو: الالتزام والحرية،من ملف بقلم عدة كتاب، ترجمة: د. المنصف الشنوفي، مجلة الثقافة العالمية، الكويت، مارس –إبريل ٢٠١٠م، ص١٧٢، ١٧٣.

عن وجدان الإنسان وخياله، وكانت سببا في تبلور رموز وطرز الفن، ونموه،وتغذية فكرية وروحية للفنان(١٠)، فصاغ فنه تشكيليا مما وعاه واعتقده من الأساطير.

أيضا، فإن الفن يعكس في جمالياته البصرية الأحداث المجتمعية والإنسانية المؤثرة، مثل إبداعات الاحتجاج على الظلم كما في المصورات الأوروبية في القرون الوسطى المعبرة عن تسلط الإقطاعيين، وهو يغذي الذاكرة البصرية بما وصلها من سرديات الأمم الأخرى، على نحو ما نجد في لوحات فناني الاستشراق الذي جابوا العالم الإسلامي، وصوّروا نساءه ورحلاته وإبله ومعالمه، ووجدت تلقيا عاليا في أوروبا، التي قرأت ألف ليلة وليلة، سردا حكائيا.

إن "الفنان لا يغمض عينيه عن مظاهر الوجود وأشكال الحياة التي تدب حواليه، ولكن الفن كان حريا أن يصبح غير ذي موضوع، لو أنه قنع بتسجيل الظواهر والأشكال، فالفنان إنما هو ذاك الذي يتخذ من صور الحياة والوجود مادة أولية، لصياغة الرؤى التي يكمن سرها في أعماق قلبه"(١١).

ويشترك الفن التشكيلي العظيم مع السرديات الكبرى في الخلود والبقاء، فأيًا كان منبع أو موطن الآثار العظيمة؛ ما برحت تحتفظ بسحرها

---

(١٠) دراسات في الفن، رمسيس يونان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٢ م، ص١٣٢
(١١) السابق، ص١٠٥.

وروعتها، بالرغم من تناسخ الدول وتعاقب العصور([12])، وفي سبيل ذلك، فإن الفن نفسه يتغير ويتأثر من عصر إلى عصر، ومن قطر إلى قطر، وفي جميع أحواله يعكس الحياة اليومية، وأيضا الفلسفات والمعتقدات والأساطير([13]).

فلا معنى لمن يعلي فنا على فن آخر، أو يرفع شأن ثقافة على أخرى، ويحتكم إلى معايير وقيم تخصه ويتعصب لها؛ في الحكم على الثقافات الأخرى، وقد سقط هذا التوجه الاستعلائي في الثقافة العالمية والذي كان مرتبطا بالخطاب الكولونيالي الغربي، ومنها مجال الفنون التشكيلية، فتم رد الاعتبار لما يسمى "الثقافة البدائية"، فبالرغم من أنها ثقافة ساكنة تعيش في وجود إثنوجرافي ثابت، ولكن التشكيلات البصرية الفنية عبّرت عن سرديات تلك الثقافات، وأبرزت جمالها وروحها والعقائد فيها، مثلما نرى في افتتان الفن التشكيلي الأوروبي الحديث بالفن الإفريقي، الدال على ثقافة القبائل البدائية الإفريقية، وإشاراتها السردية الكثيرة، ومنها فكرة التماثيل الخشبية المعبرة عن الأساطير الأصلية Origin myths([14]).

* * *

---

[12]) السابق، ص١٠٥.

[13]) السابق، ١٢٩، ١٣٠.

[14]) اللفظي والبصري في سياق عولمي: الروابط الإفريقية والأوروبية كعملية مستمرة، مينيكي شيبر، ترجمة: د. شهرت العالم، مجلة الثقافة العالمية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مايو– يونيو ٢٠٠٢م، ص٤٤، ٤٥.

هذا، وتنطلق الرؤية الفلسفية للسرد من قناعة أساسية تربطه بالزمن، فنحن "نتابع تصوير زمن مصور سابقا، يتحول إلى زمان يعاد تصويره من خلال وساطة زمن متصور"(١٥)، فالسرد حدث في زمن سابق، ونعيد صياغته في زمن لاحق، عبر رؤية تتصوره وتقدمه في زمن متصور من قبل السارد نفسه. وهنا يمكن أن نتخيل أن السرد أحداث تتصل فلسفيا بالزمن عبر ثلاثة أزمنة: زمن حدوث الحدث نفسه، وزمن رواية الحدث، والزمن الذي قدّم فيه الحدث مرويا. الأول زمن الحدوث الفعلي، طال أو قصر، وسياقاته التاريخية والحياتية والمجتمعية، وما يتعلق به من أشخاص قاموا به وتفاعلوا معه، وكانوا أبطالا أو رواةً له. والثاني يتصل بزمن رواية الحدث، سواء كان بعده مباشرة أو يعاد اجترار في مراحل عمرية أو بإبداعات ثقافية وفنية، والنقطة الفلسفية تتصل بالزمن الثالث، الذي يقدم السرد من خلاله وهو الزمن الذي يرويه السارد، فيمكن للسارد أن يختصر أو يطيل في روايته، ويقدمها في بنية زمنية مختلفة، بأن يبدأ بذروة الحدث أو ينتهي بها.

على جانب آخر، فإنه يشار دائما في بحوث علم السرد إلى فكرة الوساطة Mediation، التي تتعلق بالسارد / الراوي، وما يتصل بهذه الفكرة من دور لغوي، يقُدَّم السرد من خلال مفرداتها وإشاراتها الزمنية، فالزمانية تنتقل إلى اللغة، بحيث تصوّر اللغة التجربة الزمنية وتعيد

١٥) الزمان والسرد، الجزء الأول (الحبكة والسرد التاريخي)، بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي، فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ٢٠٠٢م، ص٩٨.

تصويرها([16]). فالوساطة تكون في محورين: السارد، اللغة، وبهما تعاليق مختلفة.

يلتقي ما تقدم مع ما يطرحه "جينيت" ويسميه الثنائية الزمنية والتي هي رؤية للحكاية بوصفها مقطوعة زمنية مرتين: فهناك زمن الشيء المروي وزمن الحكاية (زمن المدلول وزمن الدال)، وهذه الثنائية لا تجعل الالتواءات الزمنية كلها ممكنة فحسب، بل تدعونا إلى ملاحظة أن إحدى وظائف الحكاية هي إدغام زمن في زمن آخر، والتي يشار إليها بالمعارضة بين زمن القصة وزمن الحكاية، وهي سمة لا تميّز الحكاية السينمائية فحسب، بل تميّز الحكاية الشفوية أيضا، على مستويات بلورتها جماليا كلها، بما فيها ذلك المستوى الأدبي الذي هو مستوى الإنشاد الملحمي أو السرد المسرحي وتكون أقل ملاءمة في أشكال أخرى كالرواية المصورة أو القصة المصورة.([17]).

فالأهم في كل ذلك أن المادة المسرودة تُقَدَّم من وجهة نظر ساردها وأيضا بوساطة طريقته هو، فيمكن أن تكون لغة بليغة أو وضيعة، مفردات لغوية أو مرئيات وصوتيات أو رسومات، بغض النظر عن كونه منشئا لها أو مكتفيا بالحكي، فأخبار الجرائم مثلا نتلقاها من وجهة نظر الصحيفة أو الموقع الإخباري أو القناة التي تبث الخبر، وفي جميع الأحوال هناك رسائل معلنة في الخبر، وأخرى في طياته، ولكن يظل الخبر مرتبطا بمن بثّه، فقد

---

[16]) السابق، ص٩٧، ٩٨.

[17]) خطاب الحكاية، ص٤٥.

ويظل الخبر على هيئة سرد / قصة، قابلا للنقل، وإعادة البثّ، وتعدد الفُهوم والتأويلات، وهي قابلة في جميع الأحوال للمراجعة والنقض وإعادة التكوين، حين تروى من وجهة نظر المجني عليه أو الجاني نفسه أو الشرطة أو القضاء أو الإعلامي، والأمر يكون أشد مع الأخبار السياسية، حيث تتعدد طريقة بناء الحكاية وفق رؤية الدولة أو الجماعة السياسية.

وربما يثور سؤال: ماذا عن السرد الخيالي والسرد المستقبلي التنبؤي؟ ما علاقته بالزمن السابق هنا، والذي اتجه إليه التفكير الفلسفي في مقاربته للسرد.

السرد الخيالي هو سرد يكون محض خيال من المؤلف، وهو يكثر في الأساطير وحكايات الجن والقصص الشعبية وما يمكن أن يأتي به العقل البشري عندما يطلق العنان لخياله، فهو تخيل على درجات، يمكن أن يكون خيالا جامحا كما في الأساطير، أو خيالا ممتزجا بالواقع كما في ألوان من القصص الشعبي وأيضا بعض الروايات والقصص، على نحو ما نجد في الروايات المسماة بالواقعية السحرية Magical Realismحيث تمتزج في رؤية الواقع عناصر مادية وأخرى ذهنية (خرافية – أسطورية – خيالية)، فالشعور الإنساني يشمل الإحساس بالتاريخ والمعاناة الفردية والجماعية والعلاقات الاجتماعية(١٨)، وهذا الشعور المعبر عنه سرديا، له بعد زمني،

١٨) في الواقعية السحرية، د. حامد أبو أحمد، سندباد للنشر، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص٤٤ وقد جاء ظهورها سرديا في أمريكا اللاتينية لأن الواقع هناك يشمل العيش في عوالم متداخلة، تشمل التاريخ والخرافة والسحر والأسطورة، وتداخل الثقافات، وعوالم طبيعية ثرية، فهناك بحار تغلي مياهها، وتتداخل الحداثة بالقديم، وفي المجتمع تناقضات كثيرة. ص٥٦.

لأن الإنسان يجترّ ما مرّ به سابقا. وهناك السرد المستقبلي التنبؤي والذي يُعَرّف بأنه: "رؤيا جامحة في ثنايا المستقبل، رؤية فكرية وأدبية وإبداعية تقفز فوق شرفات متعددة.. فالاستشراف قفزة فوق المسلمات السائدة، قفزة تكشفها رؤيا الأديب / الفنان، وترصدها قبل وقوعها، لتسكب ضوءًا فوق الأحداث والتحولات"(١٩)، فالاستشراف تجاوز متخيَّل، حتما سينطلق من الواقع ويتجاوزه، إلى آفاق رحبة من الخيال، يحلم به أن يرى الواقع شيئا مغايرا، فيصف الواقع مستقبلا، وسلوك الناس وحياتهم، على نحو ما نجد في روايات الخيال العلمي، أو السرديات العلمية التي تصف الحياة في ضوء منجزات العلم وتطوراتها وماذا ستفعل بالناس فيما بعد.

وهذا أمر تتم معالجته من خلال "إدراك وجود عقل آخر" يكون قادرا على تقديم تجربته الخاصة به، من خلال حواسه، ومن خلال فهمه(٢٠)، وبالتالي فإن أي حكايات سردية، مهما افترضنا فيها الواقعية والصدق، أو النقيض: الخيال والكذب؛ لن نتحقق من ذلك – في حالة التشكك أو الرغبة في تكامل المعرفة – إلا عبر عقول أخرى، تكون قد رأت نفس الحادثة، أو فهمتها فهما خاصا بها.

لقد احتضنت فلسفة ما بعد الحداثة كافة الأشكال السردية الواقعية والخيالية، واعتبر الفيلسوف ما بعد الحداثي "ليوتار" كافة الأشكال

---

١٩) الاستشراف في النص، عبد الرحمن العكيمي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ٢٠١٠م، ص١٧، ١٨.

٢٠) ما المعرفة؟ ص ٢١٦.

السردية بوصفها معبرة عن المعرفة في حياتنا وتاريخنا، رأى بأهمية دراسة العلاقة بين أشكال التعبير الإنسانية ومدى إدراكنا للواقع المعيش في أي زمان أو مكان(٢١)، وعدّوا فن الرواية من أبرز الفنون المعبرة عن هذه الفلسفة، بوصفها تعطي مساحات كبيرة للتعبير عن الواقع وفهمه، وهذا لا يمنع من دراسة أشكال سردية أخرى لدى الثقافات الأخرى، فالمعول عندهم سبل الوعي بالواقع وإدراكه فنيا وأدبيا(٢٢).

كما أن فلسفة ما بعد الحداثة، في مراجعتها للقصص والسرد، بما فيها القصص الأخلاقية، سعت إلى الكشف عن علاقات القوى المتضمنة في هذا النظم للتفكير، مؤكدة على أن الممارسات المنطقية فلسفيا ترتبط ارتباطا لا ينفصم عن السلطة الاجتماعية والسياسية، وسعت ما بعد الحداثة إلى الرؤية الإيجابية لتوليد أشكال أكثر سيولة أو مرونة في التفكير، لتبديد التفكير الاستبدادي، خصوصا ما يتعلق بتصنيف النوع الأدبي، والكشف عن العلاقات المؤثرة والفعالة بين البيانات أو المعطيات، مؤكدة على أن التكوين المنطقي والاستطرادي وأيضا الشكلي ينبع من النص ذاته، ولا يفترضه الباحث مسبقا، فنحن ندرك مشتملات الخطاب وتكوينه وأشكاله وفق الهدف وتميزه الذي يسعى إليه النص، عن طريق اختيارها للهدف وتركيبته الذاتية الخاصة كجزء من البيانات بطريقة مكتفية ذاتيا(٢٣).

---

21) Postmodernist Narrative , P 19.

22) IBID,P 20&21

٢٣) فلسفة ما بعد الحداثة، سان هاند، في كتاب: الفلسفة في القرن الحادي والعشرين، ص١٥١، وهي الرؤى التي أكدها ميشيل فوكو في بحوثه عن تحليل الخطاب.

السرد والتاريخ:

التاريخ في جوهره سرد، وليس معلومات مجردة كما نظن، لأننا نتلقى التاريخ كعلم على هيئة روايات وحكايات وقصص ومواقف وأحداث، وكلها مسرودات، وفي دراستنا لها طبقا لرؤية السرد الحديث، يجعل كتب التاريخ – بكافة عصورها ومجتمعاتها – ميدانا لفهم أمورا كثيرة، منها منظور المؤرخ وروايته للأحداث وموقعه في الرواية التاريخية، والمؤثرات المختلفة التي ساهمت في مسروداته، فلا قداسة للمؤرخ مثلما لا قداسة لما يسرده، وفي هذا السياق سنقبل المسرودات المعارضة في الأطر نفسها، كما أننا سننظر إلى البعد اللغوي في السرد، فالسرد التاريخي مرآة لغوية للعصر، مثلما هو مرآة ثقافية واجتماعية وسياسية.

ففي مفهوم السرد – بوصفه حكاية – لا يشترط أن يكون الحدث الذي يروى، بل هو الحدث الذي يقوم على أن شخصا ما يروي شيئا ما، إنه فعل السرد متناولا في حد ذاته[٢٤]، ولعل السرد وفق هذا المفهوم يلتقي مع عمل المؤرخ، لأن المؤرخ راو للأحداث، بغض النظر عن الحدث المروي، هل هو تخييلي أم واقعي، ففي كل الأحوال هناك حدث يروى، وعلينا أن نتناول ذلك بعين الاهتمام، ليشترك التاريخ مع بحوث السرد في الدراسة.

ومن الممكن أن يعترض البعض، ويرى أن هناك أحداثا ومعلومات ووقائع تاريخية ليست بسردية، وهذا صحيح، لأنه إشكالية تصادف عمل

---

٢٤) خطاب الحكاية، ص٣٧.

المؤرخ المنقّب في التاريخ، وقد ردّ فلاسفة التاريخ على ذلك بقولهم: "مهما كانت مادة التاريخ تجريبية، فإن الظواهر الجزئية تُظهر دواما معينا، ونظاما وخضوعا للقانون، وتلوح لما هذه النواحي أكبر من حقيقتها، كلما اتسعت معرفتنا وبازدياد ارتقاء الطبيعة الإنسانية، وبتقدم الزمن..، فسيوجد بين كل ظواهر المكان والزمان رابطة ضرورية موضوعية"(٢٥)، والسرد رابطة ضرورية في فهم كثير من أحداث التاريخ، لأنه يقدم قانون الحكي / الرواية للأحداث والشخصيات والوقائع، ويجمع بينها في اتصال لا ينقطع، لأنه متصل بالحكاية الأم، فمن الخطأ التخيل أن هناك وقائع تاريخية كثيرة دون رباط، مثلما يكون من الخطأ أن نقدم التاريخ ضمن منظومة تقرأه، وبالطبع لا نقصد هنا الآلية المكيانيكية التي يراها بعض فلاسفة التاريخ، فالتاريخ بشري، ولا يمكن أن تكون أحداثه مثل الآلة، وإنما لها طابعها الخاص الذي ختمت به، ولا تقرأ إلا وفق منطقه، وما يستتبع تفسير أحداثه(٢٦).

وينبه بول ريكور على مفهوم "أفول السرد"، إذا تعمّقنا في دراسة التاريخ من وجهة نظر تحليلية وتأويلية، فيما يسمى نظرية القانون الشامل الذي يقترب بالدراسة التاريخية إلى المنهجية العلمية الموضوعية، والنظر في

---

٢٥) في المعرفة التاريخية، أرنست كاسيرد، ترجمة: أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧م، ص٣١. وتلك الرؤية تعود إلى همبولت الفيلسوف.

٢٦) الرؤية الآلية في قراءة التاريخ، تناظرها رؤى أخرى، متأثرة بمناهج البحث العلمي الطبيعي، وتسعى إلى قراءة أحداث التاريخ وفق رؤى مثل التشريحية (كعلم التشريح)، والتركيبة (بتحليل عناصر التاريخ مثل التحليل الكيميائي)، وبعضهم تطرف ونظر برؤى هندسية كأن يرى أحداث التاريخ كخط مستقيم أو منحنيات. المرجع السابق، ص٣٧-٤٠

العلاقات الداخلية الحادثة في فهم الأحداث، وطرح أسئلة عن معنى التاريخ وأهداف دراسته ونهاياته، مما يبعدنا عن مفهوم السرد(٢٧)، ويقترب منا من الصياغة العلمية المنهجية المعتمدة على التحديد للحدث التاريخي وتحليله ومناقشته، وهذا مستوى آخر من مستويات الكتابة التاريخية، وأن السرد شكل بدائي للخطاب، لا يفي بكل المطلوب من الكتابة التاريخية(٢٨)، وإنما يقدّم التسجيل الأوّلي الذي يكون أساسا لكتابات تاريخية معمقة، يمكن أن تتجاوز في بنية خطابها السرد إلى خطاب علمي موضوعي.

ولابد أن نأخذ في الحسبان أن التاريخ شكل من أشكال المعرفة، من خلال العلاقة التي يقيمها أناس عاشوا في أزمنة أخرى، وبين المؤرخ في الوقت الحاضر، والماضي مثل حاضرنا، مشوش متداخل الأبعاد والعناصر مما يؤدي إلى استعصاء فهمه، فلابد أن يكون المؤرخ حاضرا بأسئلته عن الواقعة التاريخية وهو يسردها أو يفسرها، لأنها ليست حاضرا أمامه، بل أحداثا ماضية، فله أن يقلّب وجوهها وصولا إلى الحقيقة المرادة(٢٩)، مما يعني إمكانية السرد من زاوية يراها المؤرخ السبيل الأفضل لفهم الحدث، خاصة إذا كانت من منطلق منهجي أو إيديولوجي، أو يسرد من عدة زوايا، وأن يصاحب السرد تفسيرٌ وتأويل.

وقد تأسس البحث في التاريخ بوصفه شكلا من أشكال السرد على أيدي

---

٢٧) الزمان والسرد، الجزء الأول، ص١٨٩، ١٩٠.

٢٨) السابق، ص١٩٥.

٢٩) الزمان والسرد، الجزء الأول، ص١٥٩.

العلماء الأمريكيين، قبل أن ينتقل الاهتمام به إلى البنيويين، الذين سعوا إلى تطبيق قوالب نفسية وتحليلية نفسية لنصوص السرد التاريخي، بجانب الدراسات السابقة التي عالجت التقاليد اللغوية للسرد، والاستفادة من طروحات النقد الاجتماعي والإيديولوجي التي قرأت سرديات تاريخية سابقة(٣٠).

إن المؤرخ يبدأ من سلسلة زمانية مشبعة تماما، وكل لحظة تحتوي أحداثا قد تكون أكثر مما يمكن استخدامه، والتاريخ يمكن تجزئته إلى وحدات زمانية لها بدايات ونهايات، وهذه تقاليد السرد التاريخية، لها بداية ووسط ونهاية(٣١)، فهناك مقوم مهم تماما من مقومات السرد، وهو في وقت واحد: لغوي وزماني ومعرفي، فالمسرودات تعنى بالماضي، والحوادث الأولى المروية تأخذ معناها وتفعل فعل الأسباب بسبب الحوادث اللاحقة فقط، وفي التأريخ، نجد نهاية السلسلة الزمانية، هي ما يقرر بداية أية حادثة، وبسبب النهاية نعرف توقيت وحدث البداية، وبعبارة أخرى: فإن معرفة النتيجة يجرنا إلى سبب الحادثة(٣٢).

مع أهمية الإشارة إلى أن هناك فرقا بين عمل الروائي وعمل المؤرخ، فالروائي منعتق من الروابط المفروضة على المؤرخ، والتي تلزمه بمراعاة التراتب الزمني وأيضا السياقات المكانية والزمنية، وعلاقتها بالعالم المعيش وقتها، أما الروائي الفني فهو يتصرف ويصول ويجول كما يشاء، المهم أن

---

٣٠) نظريات السرد الحديثة، ص٣١.

٣١) السابق، ص٩٣.

٣٢) السابق، ص٩٥.

يقدم حكاية مكتملة، تفي بوجهة النظر الفنية والفكرية التي يرومها([٣٣]).

إن كثيرا من المؤرخين لديهم نصوص تستلزم "نقاشات حول الهوية الفردية والذاكرة المسيطر عليها أفكار ما وراء الطبيعة (الميتافيزيقا)، والنماذج التجريبية، فالذاكرة التاريخية – ببساطة – معقل للسرد، وحتى القرن الثامن عشر، لم تكن توجد مساحات مشتركة بين التاريخ وأشكال أدبية"([٣٤])، فتحول النص التاريخي إلى نص مشترك للدراسة بين المنهجية النقدية والتاريخية للكشف عن الهويات الفردية والجمعية للشعوب وأيضا لرؤى المؤرخين أنفسهم، وبات وثيقة للكشف عن فلسفة ما وراء الطبيعة والأساطير، وكيف تخلص الإنسان منها بالتجريب العلمي.

مكمن المشابهة بين المؤرخ والسارد، هو أن كليهما يعرف بأي شكل نهاية الحادثة التي نتجت عن البداية، لأنه ببساطة يتعامل مع التاريخ زمنيا، بمعنى أنه زمن منقض، فكل الأحداث خلفه، يتعرف من دراستها مواضع البداية والنهاية، فهي كلها منقضية، وعليه أن يعيد ترتيبها زمنيا، وسرد أحداثها، وتعيين شخصياتها الأساسية والثانوية، ولا مانع أن نجد أحداثا متعارضة، بمعنى ذكر حدث ونقيضه سرديا، على نحو ما يورد المؤرخ أكثر من رواية، لأنه ببساطة يحقق المنظور الفلسفي بأن الحقيقة لن تتقرر إلا بذكر كافة أوصافها، وإن تعدد رواتها، وتناقضوا، وهو نفس ما نجده في بعض الروايات الفنية.

---

٣٣) الزمان والسرد، الجزء الثالث (الزمان المروي)، بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد، بيروت، ٢٠٠٢م، ص١٨٨، ١٨٩.

34) Narrative and Identity , P 14.

أما النظرة المثالية للمؤرخ التي تفترضها المدرسة الاستقصائية في المؤرخ المثالي، بأنه الشخص الخالي من الإحساسات والعواطف، والذي لا تسيطر عليه فكرة سابقة، فهي نظرة تفترض الغباء الذهني في المؤرخ، لأن الحياة البشرية في حقيقتها تتصف بالحيوية والدينامية وتحتاج فيمن يشرحها ويفهمها ويتناولها شخصا له نفس الصفات([٣٥])، فلا نتخيل وجود مؤرخ مثل عالم المختبر، يتعامل مع الأحداث التاريخية (وكذلك السرد التاريخي) بموضوعية مطلقة، لأنه سيقدم أحداثا ومعلومات دون تحليل ولا إفهام، ولا سبر لأغوارها ومعرفة مراميها، لأننا لا ندرس التاريخ وندونه من أجل تسجيله فقط، لمعرفة الماضي، بل لأن معرفة الماضي تسهم في كشف الحاضر، وتضيء المستقبل، فمن العبث أن تكون الدراسة التاريخية كأنها في مختبر بارد، جامد، مع أشخاص أقرب للآلة منهم للبشرية.

وحول سؤال مفاده: ماذا الفرق بين الحقيقة والتخييل؟ تأتي الإجابة من الفلاسفة الذين يقررون أن الحقيقة أو الحادثة لا تكون كذلك إلا بالوصف، وأي ظاهرة يمكن أن توصف بطرق متنوعة، فتدخل بذلك إلى فرضيات شرحية مختلفة([٣٦])

فإذا كان المؤرخ – شأنه شأن الروائي والقاص – على علم بما هو إنساني، له أن يمتلك موضوعا، مع عدم إغفال الرغبات والمشاعر

---

[٣٥]) تاريخ الكتابة التاريخية، هاري إلمر بارنز، ترجمة: د.محمد عبد الرحمن برج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٨٧م، ص٩١.

[٣٦]) نظريات السرد الحديثة، ص٩٤.

الإنسانية، والتنوع الذي لا يُصدَّق في تجلياتها، والبنى الاجتماعية التي تحدثها فإنه يستطيع أن يشكل فرضية للتأريخ وهو نفس ما يفعله الروائي، الذي يعتمد كثيرا – إذا كان سرده واقعيا غير متخيل – على العملية نفسها من التوثيق الواقعي([37]).

فالتاريخ إن لم يروَ أو يحكَ يصبح مسبحة Chapelet، أي أحداث بلا بنية، تجريديا على مستوى هامشي، فالتواريخ دون كلام تكون خطابا مقتصدا، لكنها تستطيع أن تكون مفسرة بواسطة كثير من اللغة التي تصور هيكل التجربة التاريخية، فالتاريخ لا يكون ممكنا بلا لغة، وأيضا بلا هيكل لصياغته وسرد، مع الأخذ في الحسبان أن هناك علاقة متبادلة بين التضمينات الزمنية للتاريخ وحركة المعنى التي يستهدفها الإنسان، حيث ترتبط الحاجة للتاريخ بخاصية الذات الجمعية التي تعبر عنها الأحداث التاريخية، التي تحوي أمرين: البنية الزمنية، واللغة الواضحة([38]).

فالتاريخ سردا يعني أن يقدم التاريخ في هيئة سرديات، بلغة واضحة مكتملة، قابلة للتفسير، معبرة عن الواقع المتصور، وهو واقع يرتبط زمنيا بشكل كبير بالظروف السائدة في العصر، مع الأخذ في الحسبان أن كتب المؤرخين المعاصرين للأحداث التي يروونها، يقدمون من خلال سردهم الواقع اللغوي السائد، وأيضا الواقع الاجتماعي والثقافي، وفي جميع

---

[37]) السابق، ص٩٣.

[38]) أنثروبولوجيا اللغة: بناء وترميز، أندريه جاكوب، ترجمة ليلى الشربيني، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م،ص١٣٥، ١٣٦.

الأحوال، فإن المسرودات التاريخية تخاطب الذات الجمعية، لأنها تتصل بتاريخ أمة أو جماعة بشرية، وهذا يجعلها نصا مهما في الإجابة عن تساؤلات تاريخية، وأحيانا تساؤلات لمشكلات عصرية ذات جذور تاريخية، أي أن السرد التاريخي له وجوه متعددة، يتجاوز مفهوم المعلوم المجردة، وينفتح لإشكالات لغوية وأنثروبولوجية، مما يستلزم أن يكون لدى المؤرخين وعي بأهمية تقديمه سردا، بلغة واضحة دالة.

ومن هنا، تتحول دراسة التاريخ – بوصفه سردا – إلى أن تكون خطابا منتجا وليس مجرد كلام، لأن "مفهوم الخطاب أفضل من مفهوم الكلام، الذي يغطي حقل استخدام اللادقيق عن الوصف، أي ليس فقط المحكي / المنطوق، وإنما المكتوب، ويحدد التضمينات الزمنية للسان"(٣٩).

فالتاريخ يتحرر من الوظيفة الإيديولوجية لتتبع تطور الفكرة من أجل فرضها، فالتاريخ الفعال يؤكد أنه منظور للمعرفة، ويجب أن يتحرر من المؤثرات بما يسمح للمؤرخ أن لا يتخاصم مع المرويات أو يتخذ منها موقفا مسبقا(٤٠).

ولاشك أن التعامل مع التاريخ سردا يفتح المجال لرؤى فكرية عديدة، فالتاريخ ليس قادة وزعماء ومعارك وفتوحات ودول، وإنما هناك ما يبثه المؤرخ في ثنايا سرده من مسرودات، تجعلنا – مع التقدم الفكري والبحثي – نعيد النظر في موروثاتنا التاريخية ونناقشها بعمق، كي نقرأ قضايا معاصرة، وبالتالي

---

٣٩) السابق، ص١٣٧.

٤٠) فلسفة ما بعد الحداثة، ص١٥٢.

نبني عليها مواقف فاعلة، ومن أبرز الأمثلة على ذلك، موضوع "النساء في حروب الماضي"، وهو تاريخي بامتياز، ولكن بالعودة إلى كتب التاريخ بوصفه مسرودات، من أجل البحث عن إجابة عن سؤال مفاده: ما دور المرأة في الحروب وكيف أضيرت من هذه الحروب؟ بغرض أن نفهم وضع النساء وحالتهن وأدوارهن وقواتهن، وكيف كانت أدوارها: قديسة، عاهرة، مغتصبة، فاعلة، ملكة، ساحرة. فنحن ننظر إلى المجتمع بوصفه وحدة سردية كبرى، وتاريخنا للنساء يعد تاريخا للرجال، أو بالأدق يكمل الصورة الأخرى عن المجتمع، بدلا من أن تكون ذكورية فقط([٤١]).

وقد بات النقد المعاصر ينظر بإيجابية كبرى إلى الكتب التاريخية القديمة، ويصفها بالسرديات التاريخية، متخليا عن كونها كتبا تاريخية فحسب، لأنها بالفعل سرديات متصلة، سواء كبرت حكاياتها أو صغرت.

فمثلا "تُعَد السرديات التاريخية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر تاريخية، وهي أيضا أعمال فنية بالضرورة، كما تعد وثائق تاريخية تسجل الخطاب الأدبي التاريخي للماضي، وفي عصرها حقق الكثير من هذه الأعمال مبيعات كبيرة.. وهي أعمال لها حبكة مميزة، ويتم سردها بشكل غاية في البراعة"([٤٢]).

ويكون السؤال الآن: ماذا لو وعى المؤرخ بأن تأريخه سردا؟ وماذا لو وعى الباحث التاريخي أن التاريخ المدون أو الشفاهي هو سرد؟

---

[٤١]) الحرب والسردية التاريخية والمرأة، فالترود مايرهوفر، ترجمة: أحمد جمال الدين، بحث منشور ضمن أعمال المؤتمر الدولي للنقد الأدبي، القاهرة ٢٠٠٣م، الجزء الثاني، ص٣١٩.

[٤٢]) السابق، ص٣٢١.

إن المؤرخ سيعيد النظر في ضوء ما تكشفت عنه أبحاث السرد المعاصرة في طريقة كتابته للتاريخ، لأنه مدرك أن سردياته التاريخية المؤرخة هي فنية أدبية، ووثيقة أنثروبولوجية، بجانب أنها معلومات مفصلة عن التاريخ المسجل. وفي تلك الحالة سيزداد المؤرخ عناية باللغة، مثلما سيتعاظم اهتمامه بالتدقيق التاريخي واستيفاء مختلف المعلومات والتوثيق كي تكون السرديات مكتملة الرؤية والمعلومة.

أما وعي الباحث التاريخي بأهمية السرد في التاريخ المدون، فهو يتمثل في إفساح ميدان دراسته، ليتخطى التاريخ كأحداث وشخصيات إلى التعامل مع التاريخ السردي بكل ما يحويه من وجهات نظر متعارضة، وكاشفة عن المجتمعات المؤرخ لها، وعن المؤرخين أنفسهم، بجانب إضافات علمية أخرى؛ ففي دراسة السرد التاريخي بوصفه خطابا، يجعل تحليله بنّاءً، لأنه يتسع لمختلف الحقول المعرفية من مثل: الحقول الثقافية والاجتماعية والأدبية والتأريخية والشخصيات وتاريخ الأفكار، فتصبح الكتب التاريخية وعاء شاملا حاويا للمجتمعات البشرية.

فكل حدث تاريخي هو بالضرورة فريد في ذاته، وليس له شبيه، ولا يتكرر كلية مرة ثانية، وأن كل حقيقة تتسم بهذا الانفراد وعدم التشابه مع غيرها من الحقائق، وذلك بالنسبة للظروف الأخرى التي أحاطت بها وارتبطت معها، فالحقيقة التاريخية تعبر عن توافق مجموعة ظروف خاصة ولدت وانتهت بوقوع الحدث(٤٣).

---

٤٣) تاريخ الكتابة التاريخية، ص٨٥.

أن يعبر السرد عن حدث أو أحداث تاريخية فهذا معتاد، ولكن يجب ألا يكون في الخطاب السردي ما يشير إلى أن تلك الأحداث إنما هي حقائق منتهية، وهذا لب الكتابة السردية، لأنها تقدم التاريخ من راو، والراوي خاضع في النهاية للمعلومات المتوافرة، ومن قبلها أمانته العلمية في سردها وسرد ما يعارضها، كما هو خاضع لمؤثرات شتى منها: منهجه العلمي، وقناعاته الشخصية، ورؤيته الذاتية، وأسلوبه اللغوي، ومجتمعه، ومتلقيه، وعصره وحضارته.

وفي جميع الأحوال، فإن السرد قابل للتبدل، لأنه جهد بشري في الأساس، وقابل أيضا للتعديل إذا توافرت حقائق أخرى تنقضه أو تكمله.

فالحقيقة التاريخية سقطت هالتها الكاذبة، فليس ثابتة ثبات الأشياء الطبيعية، بحيث تكون لها شكل محدد وواضح، شأن الطوب والصخور، ومعنى ذلك أن المؤرخ يجول بين حقائق الماضي، وكأنه يتجول بين أشياء صلبة، وإنما الحقيقة التاريخية ليست إلا تعميما لألف حقيقة من الحقائق الأبسط، وربما لا تعنينا أن نعرف الحقائق الأبسط، وأن نتلقى الحقيقة الكلية، ولكن مقياسها، يتمثل في مدى صدقها أولا، وفائدتها لنا في عصرنا ثانيا([٤٤])، وهذا يقتضي تمحيص الحقائق التاريخية، واستقرائها، قبل وقبول مبدأ إعادة النظر فيها كلية.

وفي الوقت نفسه، فإن السرد التاريخي قابل للتفسير وفق المداخل والمناهج التي افترضتها فلسفات التاريخ، فالسرد يقدم بنية وأسلوبا،

---

٤٤) السابق، ص٨٦، ٨٧.

ويسعى إلى تتميم المعلومات، وتعميق الشخصيات وإبانة الأحداث، والأهم: رسم الصورة التاريخية باكتمال، مما يعني أن المعلومات تتوافر في متن السرد، وعلى هامشه، فيصبح السرد التاريخي مختلفا عن باقي المسرودات.

إن فلاسفة التاريخ يميزون هنا بين المضمون والمنهج، فالأول يعتني بمضمون المادة وأيضا سبل عرضها، وهو ما يتلاقى مع السرد، أما الثاني فهو يسعى إلى التفسير والتحليل، ومن الممكن أن يمتزج الاثنان أو ينفصلا في متن واحد أو متنين.

فمن "الناحية المنطقية لا يمكن أن ينفصل المضمون والمنهج انفصالا تاما، ففي البحث العلمي يتبادل العاملان (المضمون والمنهج) التأثير والتخصيب، فكل امتداد في نطاق العلم يؤثر على تصور منهجه، كما أن كل خطوة تتخذ خارج حدود العلم، تدفعه إلى تأمل أعمق في المناهج التي يتبعها في المعرفة وفرديتها، لذا فهناك صلة مستمرة بين مسألتي مضمون التاريخ وصورته"([٤٥]).

فصورة التاريخ يمكن رسمها بطرق مختلفة، وأساليب شتى، ولكننا لو تمعنا في الأمر سنكتشف أن السرد / الحكي / الرواية؛ قاسم مشترك في تكوين تلك الصورة، وعلى قدر مهارة المؤرخ اللغوية والمعلوماتية ترسم الصورة، مع ملاحظة أن هناك كتبا تاريخية تشكل المادة الأولية للكتابة، مثل كتب الآثار، والوثائق، والمعلومات المدونة، والمذكرات الشخصية،

---

٤٥) في المعرفة التاريخية، ص٨٥.

والقرارات والمعاهدات، والشهادات الفردية، ومن ثم يبدأ دور المؤرخ في السرد والعرض وتنظيم المادة وتقديمها.

ولعل مذهب "التاريخية الجديدة" الذي نشأ في بداية الثمانينيات من القرن العشرين يتلاقى مع السردية التاريخية، لأنه يعبر عن تحول بالغ في علاقة التاريخ بالدراسات الأدبية، ويعتمد على إسقاط الحواجز بين التاريخ والأدب، في حدود ما يمكن من تعميم، في ظل مثل هذا المجال الواسع والمتنوع، والتاريخانيون الجدد يسعون إلى تعريف السياقات التي يجري فيها تبادل سيميوطيقي بين التاريخ الأدبي والثقافي، وهي سياقات لم تحظ بالاعتراف من قبل. إنهم منشغلون بمعنى المادة التي يقدمها الأدب والتاريخ، ويعيدون النظر في مواقع القوى الثقافية والنصية والسياسية المعقدة، التي تتدخل بين الماضي والحاضر(٤٦)، وقد كان أهم إنجازاتها هو اكتشافها ما للغات وأشكال الخطاب والمفردات من حضور قوي في التاريخ الثقافي، يتجاوز لحظة صياغتها، بما له من آثار وأصداء، وعندما تتضافر هذه الآثار والأصداء، في إطار اللغة وضروراتها، في سياقات غير متوقعة، وفي الشذرات، وفي النوادر، فإنها تكشف بجلاء تام الظلم الذي تنطوي عليه هذه الأشكال من الخطاب(٤٧).

فأبرز ما أضافته التاريخية الجديدة أنها أسقطت منهجيا الحواجز بين

---

٤٦) التاريخية الجديدة، دانكان سالكيلد، ترجمة: دعاء إمبابي، ضمن موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، القرن العشرون، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص٩٧، ٩٨.

٤٧) السابق، ص١١٥.

الدراسات الأدبية والتاريخ، فلم يعد الأمر مجرد اجتهاد من ناقد أو باحث في التاريخ، وإنما الأمر يتم ضمن أطر وبأدوات ورؤى، من أجل الكشف عن أن التاريخ هو نص أدبي (سردي)، وليس مجرد معلومات مسجلة، بمعنى أنه يُقرأ ويناقش نفس المناقشات التي تتم مع النصوص الأدبية، فينظرون إلى شخصية المؤرخ بوصفه أديبا ساردا، والضغوط التي مورست عليه، وقناعاته، وحدوده الشخصية في الاطلاع والمعرفة، وقدراته اللغوية؛ وينظرون إلى السياقات الاجتماعية التي أنتج فيها النص التاريخي، ولمن كُتب، هل للسلطان أم للعامة أم للخاصة؟ وبعبارة أخرى: إنهم يخضعون التاريخ إلى الدراسات الأنثروبولوجية والاجتماعية والنفسية، يناقشونه ويأخذون منه، ويأخذون عليه.

أما عن علاقة الأسطورة بالسرد، فالأسطورة أو الخرافة Mythical، ومنها علم دراسة الأسطورة Mythology، وهي مجموعة الأساطير، والأسطورة لها دور في الإجابة عن أسئلة دينية، تتعلق بالغيبيات، على نحو ما نجد في الأساطير المتصلة بالآلهة وأنصاف الآلهة في عصور الوثنية، وكذلك الأبطال الخرافيين عند شعب ما. فالتعريف المبدئي للأسطورة أنها "حكاية تقليدية، تلعب الكائنات الماورائية أدوارها الرئيسية"([٤٨]). فالأسطورة من حيث الشكل هي قصة، تصدر عن اعتقاد وتصور فعلا خارقا، جوهريا بالنسبة للكون والإنسان، فهي حكاية مقدسة، انبثقت عن الشعائر الأولى،

---

[٤٨]) الأسطورة والمعنى: دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، فراس السواح، دار علاء الدين، دمشق، ط١، ١٩٩٨م، ص٨.

فكان لها سلطانها القوي والواضح، والرمزية فيها واضحة، وهي ذات صيغة ضاربة في القدم، متعددة الروايات، كما أنها إبداع مارسته الجماعة، فيغيب فيها بشكل كبير المؤلف، وإن تعدد رواتها([٤٩]).

فعلاقة الأسطورة بالسرد مؤصلة، فهي حكاية، ذات أحداث وشخوص وصراعات، وهي أيضا مدونة بعد تناقل شفاهي جمعي، وتساهم في الكشف عن عقائد شعب ما أو ثقافة ما في مرحلة تاريخية بعينها، أو تمثل الجذور العقدية – رغم وثنيتها– لثقافة ما.

فالأسطورة في المجتمعات القديمة والتقليدية، تلعب نفس الدور الذي تلعبه الميتافيزيقا في الثقافات المتطورة التي أعلت من شأن الفلسفة والعلوم. ومن جانب آخر، فإن الأسطورة والفلسفة والعلم تستجيب (كل على حدة) لمطلب الإنسان في أن يعيش ضمن عالم مفهوم ومرتب، وأن يتغلب على حالة الفوضى الخارجية، التي تتبدى للوعي في مواجهته مع الطبيعة. وما يميز الأسطورة أن لها نظامها الخاص، إذ تؤنسن الكون، وترى في كل ظاهرة طبيعية نتاج إرادة ما أو عاطفة ما، فتجعل الكون قائما على إرادات وعواطف، ترتبط بماورائيات الطبيعة([٥٠])، فهي تنشأ عن المعتقد الديني وتكون بمثابة امتداد طبيعي له، وتعمل على إغنائه، وتثبّته في صيغ تساعد على حفظه وعلى تداوله بين الأجيال، كما تزوده بالجانب الخيالي،

---

[٤٩]) انظر: أساطير عابرة الحضارات (الأسطورة والتشكيل)، د.محمد حسن عبد الله، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص٧ –١٠

[٥٠]) الأسطورة والمعنى، ص٢١.

الذي يربطه إلى العواطف والانفعالات الإنسانية، غير ما تقربه من العقول (الوثنية) للآلهة فتعطيها أسماءها وصفاتها وألقابها([٥١]).

على أن دراسة علم الأساطير باتت تقبل أمورا أخرى مثل القصص الخرافية، والبطولية، والشعبية، مما يشترك بشكل أو بآخر في الجانب التخيلي الخارق، والعلم بها – في جميع الأحوال – يفيد الباحثين في حقول إنسانية عديدة، مثل تاريخ الأديان، وعلم الأديان المقارن، والأنثروبولوجيا، والإثنولوجيا، وهو يقدم مادة غنية تساعد على فهم وتفسير ظواهر الثقافة الإنسانية الأخرى([٥٢]).

وتعتمد الأسطورة في تقنياتها على استخدام الظلال السحرية للكلمات، فالكلمات في أية لغة ذات وجهين: وجه دلالي: يرتبط بالمعاني المباشرة للمسميات، ووجه آخر سحري متلون بظلال متدرجة بين الخفاء والوضوح، قادرة على الإيحاء بمعان غير مباشرة، واستثارة مشاعر وأهواء كثيرة([٥٣]).

فيمكن القول: إن الأسطورة شكل سردي أولا، ثري في عمقه التاريخي والحضاري والديني ثانيا، مهم في دراسة علوم عديدة، ومن ضمنها علم السرد، فكم من الأساطير والحكايات الخرافية والقصص الشعبية ذات المناحي الخارقة؛ تملأ الثقافات المختلفة، وإن تطورت فإن الأسطورة تظل موضع ارتكاز في فهم تاريخ المجتمع والثقافة، كما يتم التناص معها في كثير

---

[٥١]) الأسطورة والمعنى، ص٢٤.

[٥٢]) السابق، ص٨.

[٥٣]) السابق، ص٢٢.

من النصوص الأدبية، سردية كانت أو شعرية، فيمكن القول إنها رافد مهم في الدراسات السردية، مثلما هي رافد في فهم ثقافات الشعوب، وتاريخ عقائدها.

السرد والثقافة:

السرد أداة تعبير ثقافية، إنه مرآة للتعبير عن الإنسان ومجتمعه، وهذا يفسح المجال لقراءة السرديات المختلفة وتحليلها واكتناه ما بها من إشارات وعلامات وأفكار معبرة عن ثقافة مجتمع ما، في عصر ما، ومكان ما.

فمن منظور الأنثروبولوجيا، فإن الثقافة هي التي تميز الإنسان عن بقية أعضاء العالم البيولوجي، وليست المنظمات الاجتماعية، فالحيوانات والطيور لها مجتمعاتها، والإنسان يستخدم اللغة، ويبتكر الفنون والآداب ولا يمكن دراسة الثقافة إلا في بعدين: البعد التاريخي لها، والعلاقات القائمة بين العناصر المكونة لها(٥٤).

ومن خصائص الثقافة: المرونة والتغير وقابلية التحول، غير أن الثقافات المسماة "تقليدية"، تبقى أقل استعدادا وأقل استجابة من الثقافات المسماة "حديثة"، وهذه التحولات لها دواع متعددة، بما أن كل ثقافة تفرز ثقافات أخرى (فرعية أو هامشية)، وتتقاطع مع ثقافات أخرى،

---

٥٤) الاتجاه السوسيوأنثروبولجي، د.محمد عبده محجوب، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٨م، ص١٤.

فإن مكوناتها المختلفة تشكل توازنا غير مستقر أحيانا([٥٥]).

والبعد التاريخي يضرب في جذور الزمن، للبحث عن الروافد الثقافية للمجتمعات، فهي السبيل لفهم التراكيب والمفردات والسياقات اللغوية المختلفة، ومن ثم يتم البحث في العلاقات القائمة بين عناصر الثقافة ذاتها، فكل ثقافة لها عناصرها المكوّنة مثل الدين، والتقاليد، والبيئة، والمتوارث الاجتماعي، والأساطير وغير ذلك، وكل هذا يعين في فهم المنتج الإبداعي وتحليله.

والجدير بالذكر أن الأنثروبولوجيين – في معظمهم – يفضلون النظر إلى الثقافة بوصفها عملية من خطوات مطردة ومترابطة تؤدي إلى غاية، وتتحدد ملامحها بفضل ما يفعله الناس، ولا يفضلون النظر إليها بوصفها حالة وجود جمعي، تقيّد أو تحدد ما يفعله الناس. على أن التمييز بين الممارسات الثقافية يكون في أعمال الأفراد، وإن كانت خاضعة لأنماط يفرضها المجتمع، والحالة الثقافية يمكن أن تتجسد في صور ملموسة([٥٦]). هذا المفهوم، ينظر في مكونات الثقافة وروافدها، ولا يتعامل معها بوصفها كلا جامدا، وإنما ينظر إلى المنابع والسبل التي ساهمت في التكوين الثقافي لمجتمع ما، فهي نظرية تتعامل مع الثقافة برؤية دينامية، لأنها تبحث في

---

٥٥) تأملات في الحضارة والديمقراطية والغيرية، تزفيتان تودوروف، ترجمة: محمد الجرطي، كتاب الدوحة، وزارة الثقافة والفنون، قطر، ٢٠١٤م، ص٧٥.

٥٦) فكرة الثقافة المراوغة أو من قتل الثقافة؟ جريمة قتل أنثروبولوجية غامضة، فالتر آمبروست، ترجمة: عادل عناني، أعمال المؤتمر الدولي الثالث للنقد الأدبي (الثقافة والنقد الثقافي)، القاهرة، ديسمبر٢٠٠٣م، الجزء الأول، ص١٥.

الجذور والتكوين، ولا تنظر إلى الثمرة فقط، وفي نفس الوقت لم تهمل التفسير / التحليل الثقافي لأية ممارسة فردية يقوم بها الأفراد، فتقرأ الممارسة في ضوء المعطيات الثقافية للفرد، وفي نفس الوقت، تنظر إلى الثقافة في الصور الملموسة التي تجسدها، وتعبّر عنها، وهو مفهوم إيجابي أيضا لأنه يتعامل مع الثقافة وفق منتوجاتها الإبداعية والفكرية والإنسانية، ولا يغرق في الوصف الآني لثقافة ما، مع الأخذ في الحسبان أن الثقافة متطورة، لأنها ببساطة حصيلة التفاعل البنّاء بين أبناء المجتمع مع الروافد السابقة، وما يطرأ عليها من روافد وتأثيرات جديدة، فالثقافة ليست حجرا جامدا، وإنما نهر متدفق.

وهذا ما دعا بعض الأنثروبولوجيين إلى المناداة بمفهوم "موت الثقافة"(٥٧)، بهذا المعنى الجامد / الاستاتيكي، والنظر فيها بشكل تفاعلي دينامي.

وكثيرون يرونها "أحد أبعاد الظاهرات" في المجتمع، فليس من الممكن فهمها إلا في سياق الظاهرات أي حين تحدث الأشياء والأحداث، والتي تتراوح ما بين طرق تشغيل الأفراد للآلات، وإنشاء هامش اجتماعي اقتصادي عالمي الانتشار، وهم يركزون الانتباه على العمليات الثقافية (السابقة)، ولها الأفضلية على النظام الثقافي المتشيّء (الذي يتحول إلى أشياء مادية)، دون تجاهل أن الكيانات الثقافية لها بنية وحدود معلومة،

٥٧) السابق، ص١٦.

وفي نفس الوقت ينبغي ألا تعامل على أنها من المعطيات المسلّم بها(٥٨).

فاصطلاح "الكيان الثقافي" أقرب إلى المدلول المستهدف منه من اصطلاح ثقافة، لأن الكيان يشمل تحديدا اجتماعيا وجغرافيا ذا عمق تاريخي، وآثار إبداعية وفي نفس الوقت قابل للتمدد أو الانكماش أفقيا، وقابل للترقي فكريا وفنيا رأسيا، مع المزيد من التغذية بروافد من ثقافات أخرى.

كما أننا لا نملك هوية ثقافية واحدة، بل هويات متعددة، قادرة على الاندماج أو الظهور في شكل مجموعات متقاطعة(٥٩)، فالعربي الذي يعيش في مصر أو الشام أو العراق، يحمل بالفعل هويات ثقافية متعددة، اندمجت فيما بينها، وتعايشت فيه، فهو يحمل الثقافة العربية الإسلامية – وإن لم يكن مسلما –، ويحمل ثقافة عائلته إذا كانت حضرية أو ريفية، وثقافة القبيلة إذا كان من أصل بدوي، كما تمتد في أعماقه حضارات قديمة عاشت على أرضه ولا زالت آثارها المعنوية والمادية باقية: الفرعونية في مصر، الفينيقية في الشام، البابلية والآشورية في العراق، ويمكن أن يكون كرديا، يتحدث اللسان العربي، أو نوبيا يجمع النوبية مع العربية، أو سيريانيا يجمع لغتين أو أكثر، وهكذا.

في ضوء المفهوم المتقدم للثقافة، فإن السرد يمثّل آثارا، ومنتجا، وإبداعا، ووسيلة للفهم للثقافة المجتمعية، لأنه سيكون تابعا للثقافة في بعدها الدينامي، حين يعبّر عن تفاعل أفرادها المستمر مع ميراثهم الثقافي،

---

٥٨) السابق، ص١٨.

٥٩) تأملات في الحضارة والديمقراطية والغيرية، ص٧٣.

وما يضاف عليها من الجديد ثقافيا، وهذا واضح جلي في السرديات الجديدة المنتَجة، مثل الروايات والقصص والمسرحيات في الأدب العربي الحديث، وفن المقامات المستحدث في السرد العربي القديم، وهو أيضا يعبر عن الثقافة في مفهومها الاستاتيكي، لو درسنا الثقافة في مرحلة تاريخية معينة، كأن ندرس ثقافة العصر الجاهلي، فسنتخذ السرد الجاهلي (أيام العرب في الجاهلية مثلا) بوصفه نصوصا تعبر عن ثقافة هذا العصر.

فالسرد – بوصفه بنية وإبداعا – يرتبط بمفهوم خاص يميز الإنسان عن سائر المخلوقات، وهو "إعادة الوصف التمثيلي"، فالأفراد يعيدون عرض المعارف على أنفسهم، في صيغ وقوالب مختلفة، كل منها يشتمل على أكثر مما كان في السابق، ومن ثم يصبحون قادرين على استعمال معارفهم بأساليب أكثر مرونة داخل مجموعات متباينة وواسعة النطاق، فمعرفتهم تكون نسقية في صور مختلفة(٦٠).

ولا شك أن السرد يمثل سبيلا إلى إعادة التمثيل، فالناس جميعا يشتركون في الحكي لما مر بهم من تجارب ومواقف، ومن ثم يتميز المبدعون في تقديم سردهم وفق مهاراتهم الإبداعية والتعبيرية. أي أن السرد جزء أساس مما يميز المجتمع البشري، ووثيق الصلة، ومعبر، ومرآة عاكسة، للتكوين الثقافي للمجتمع.

---

٦٠) الثقافة والمعرفة البشرية، ميشيل توماسيللو، ترجمة: شوقي جلال، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٦م، ص٢٢٢، ٢٢٣. وبالطبع إعادة التمثيل يشمل تعميمات وقوانين عميقة الدلالة، وتكوينات نحوية في اللغة، وهذه تخص فئة العلماء والباحثين، وتتخطى الإنسان العادي، الذي يكتفي باستنباط معلومة ما أو مفهوم على قدر تكوينه المعرفي والذهني.

مع الأخذ في الحسبان مبدأين ثقافيين أساسيين: "التعددية الثقافية" و"التواصل الثقافي"، فالأولى تعني التسليم بتعدد الثقافات داخل المجتمع الواحد، والثانية ترتبط بفكرة العالمية والتحرر من الأحقاد القومية والمحلية. وهذا يعني محو فكرة وجود ثقافات متجانسة متناغمة لا تتأثر بظروف التواصل الثقافي، وتتغير عند أول لقاء مع ثقافات أخرى([٦١]).

فالسرد من الوسائل الإبداعية المعبرة عن التعددية الثقافية في المجتمعات، ولنا أن نتخيل أن هناك سرديات شفاهية تعبر عن البدو في ثقافة ما وعن سكان الحواضر، وكذلك يمكن أن نجد سرديات في ثقافة البادية تعبر عن كل قبيلة، وكذلك في ثقافة الحاضرة، ونفس الأمر يكون مع السرديات المكتوبة، فهناك قصص تعبر عن البدو والحضر في مجتمع ما، وكذلك عن مختلف الشرائح الاجتماعية، ومن هنا يأتي مفهوم التواصل الثقافي، الذي سيكون السرد سبيلا لفهم ثقافات المجتمع الواحد، فتذوب الخلافات والعقد المتوارثة بين فئات الشعب، ومكوناته، وشرائحه، فلا نجد مثلا سخرية لأهل الحاضرة من أهل البادية، أو أهل المدن من أهل الريف، فسيكون هناك إذابة وفهم مشترك، ونفس الأمر يتطور إلى ثقافات العالم، فمن خلال الأشكال السردية المتبادلة، والمترجمة، والمقتبسة، يمكننا فهم ثقافات شعوب العالم ونفسياتهم، فقد تعرفنا مثلا على الثقافة الأوروبية وكثير من تفصيلات الحياة الأوروبية وكذلك الأمريكية عبر الروايات

---

[٦١]) التعددية الثقافية وأقنعتها: سياسات فن الهوية، داريل تشن، ترجمة: د. أمين الرباط، مجلة الفن المعاصر، أكاديمية الفنون، القاهرة، صيف، ٢٠٠٠م، ص١٧٧، ١٧٨.

المترجمة أولا، ثم الفنون الدرامية عبر وسائل الإعلام ثانيا، ونفس الأمر، سيحدث مع الثقافات الأخرى، فالسرد بكل فنونه وأشكاله سيكون سفيرا وجسرا للتواصل الثقافي، مما يمحو فكرة الاستعلاء الثقافي بين الشعوب أو مفاهيم المركزية الحضارية التي تعلي حضارة ما، وتنظر للعالم بمنظورها ومعاييرها وقيمها.

وينقلنا النقاش إلى مستوى آخر، يتعلق بـ "السرد والنقد الثقافي"، ضمن التعاطي الإيجابي للنقد المعاصر مع علوم الأنثروبولوجيا، فيما يسمى الأنثروبولوجيا الثقافية Cultural Anthropology، فالثقافة بالنسبة إليها منجزات وأعمال وأفعال، تدرس السلوك والإنتاج والآثار البشرية، وتعتمد بدورها على الثقافة في تفسير هذه الآثار، فلن نفهم فن العمارة في مجتمع إلا بدراسة ثقافته مثلا(٦٢).

أما عن علاقة النقد الثقافي بالأدب، فهي تنظر لصيغة الأدب أي مستواها الفني وقيمته، عبر الأعمال الأدبية المنتشرة بين الناس بشكل عام، وترى النظرية الثقافية أنها تنظر للأدب على أساس قيامه على افتراضين: الأول: أن الأدب يعكس الهوية (الثقافية) والمميزة عما هو غير أدبي وعما هو وضيع (في نظر النخبة)، مثل الآداب الشعبية، ومثل الهامشي والفرعي من الآداب المختلفة (مثل شعر الصعاليك، وسرديات اللصوص والعيارين). والثاني: أن النقد يعتمد على قيمة الأدب عبر تحقق

---

62) A Dictionary of Culture And Capital Theory , by: MICHAEL PAYNE & JESSICA RAE BARBERA, Second Edition , Blackwell Publishing Ltd, P 153

الشروط المطلوبة في الكتابة الأدبية الجيدة، ومن ثم ينظر إلى الانعكاس الاجتماعي الذي يكون محفوظا في الأدب، ويفهم من خلال الخبراء والنقاد عبر قراءتهم في النص([٦٣]).

إن النقد الثقافي يدرس النص من جوانب عديدة، بعيدة عن الجانب الجمالي، لا من الناحية الجمالية بل من حيث علاقته بالأفكار والمؤثرات التاريخية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية ويقوم بالكشف عنها وتحليلها بعد عملية التشريح النصية. فهو يدرس الخطاب بوصفه خطابا، بغض النظر عن كونه شعراً أو سردا، فصيحا كان أو عاميا، فيقوم بتحليله لكشف أنظمته العقلية وغير العقلية بتعقيداتها وتعارضاتها، فكل الخطابات داخلة في مجال النقد الثقافي وهذا يبعد الانتقائية المتعالية التي تفصل بين النخبوي والشعبي، وليس من الضروري استبعاد الدراسة الجمالية أو الدراسة الأدبية باعتبارها جزءاً من الثقافة، وعلى هذا الأساس يمكن لنا أن ندخل النقد الأدبي مع النقد الثقافي الذي بدوره يضم كما من المعارف الإنسانية والفلسفية والأدبية. ومن هنا فلا خوف على الأدب من هجر الخصوصية التي يمثلها في طريقة التعامل معه وبذلك تتم دراسة النص باعتباره أدباً واعتباره خطاباً ثقافياً([٦٤]).

إذن، يعد النقد الثقافي منهجا مهما في دراسة تجليات الثقافة في

---

[63]) Ibid , P 419

[٦٤]) النقد الثقافي وأسئلة المتلقي، د.يوسف عبد الله الأنصاري، بحث منشور في موقع جامعة أم القرى، ٢٠٠٨م، http://uqu.edu.sa/page/ar/84250

النصوص، وهو الوجه التطبيقي في مجال النقد الأدبي لنظريات الثقافة عامة. إن النقد الثقافي خاصة في مجالاته المعرفية المختلفة، يفتح المجال لإثراء النقد، عبر سعي الناقد إلى الكشف عن المكتنز ثقافيا في النصوص، بما يساهم في الكشف عن المزيد من التجليات الثقافية التي يحملها النص، كما أنه يتخلى عن الأبعاد الفوقية التي يضعها بعض النقاد في تفضيل نصوص بعينها على نصوص، كمن يفضّل الآداب الفصحى على المكتوبة بالعامية، أو من يفضل الشعر على النثر، أو من ينظر شذرا إلى الفكاهات والطرائف وما شابهها، فإن النقد الثقافي ينفتح على كل هذه النصوص، بوصفها: الآثار، الثمار، المرايا، لثقافة المجتمع، مع الأخذ في الحسبان أنها ذات دينامية عالية، لأنها لا تعبر عن الثقافة المتوارثة فحسب، وإنما تتخطاها إلى التعبير عن نقد الثقافة المتوارثة، والثقافة الحالية، والطارئ عليها، ناهيك عن تعبيرها عن نقد ثقافي للسلطة وما تابعها من مؤسسات.

وقد اهتمت الدراسات السردية الأمريكية Native American studies بدراسة السرد في أشكاله المختلفة، فدرست أساطير الهنود الأمريكيين (الهنود الحمر)، من جهة نشوئها، وعلاقاتها بالأوبئة والأمراض، والاحتفالات والصلوات والحكايات الشعبية والتاريخية، وتعاطت بإيجابية مع الشفاهيات المسموعة التي تشمل الحكمة والتصورات عن الكون والوجود بشكل عام. وقد امتد تأثير هذه البحوث إلى طلاب الدارسين للسرد الأمريكي، والتي انفتحت بدورها على مفهوم الثقافة أنثروبولوجيا وإثنوجرافيا، التي عنت بدراسة سرديات التاريخ والقبائل والأساطير،

ودراسة الرموز المبثوثة فيها(٦٥)، ومن ثم تعاظم تأثيرها بشكل عام في بحوث السرد العالمية، لتمتد إلى كافة الأشكال السردية.

إن مفهوم الخطاب المتبنى نقديا، يعد تطورا كبيرا في الدراسة النقدية خلال النظرية النقدية الحديثة والمعاصرة، لأن النقد في بدايته استكشاف، والاستكشاف مرتهن بالقراءة، والقراءة متعلقة بالتحقق، وتحقق النص لا يتم إلا بالنقد، فالنقد بالنسبة إلى القراءة؛ هو القراءة الفاعلة، أو القراءة الشاعرية، وبات النص يقدّم نفسه بوصفه نشاطا مساوقا للنص، محايثا له، منطلقا منه، وراجعا إليه، فالنص الأدبي لا يرتبط بهدف معين (جمالي، أخلاقي، فكري)، فالنقد المعاصر يدخل في علاقات مع النص، مقتربا من الإرهاصات الداخلية، والدلالات العميقة(٦٦)، التي قد لا ينتبه إليها المتلقي العادي، الذي يؤخذ بالألفاظ والصيغ الجميلة البراقة، ويشعر باللذة والمتعة عند استقباله لها، دون الانغماس أو البحث عن النص الغائب المتخفي، الكامن خلف الكلمات، فالنقد ممارسة ثقافية أدبية ترتبط بالتاريخ وبالمستقبل أيضا(٦٧).

ومن هنا، فإن المسؤولية الكبرى تقع على الناقد، لأنه يتوجه بدراسته وبخطابه النقدي إلى القراء أولا، كي يعرف، ويفسر، ويوضح، ويضيف، ويؤصل لهم ما في النصوص من جديد، كما يفتح بدرسه مغاليق النص، عبر

---

65) A Dictionary of Culture And Capital Theory, p 472

٦٦) مفهوم النقد من الأسلوبية إلى تحليل الخطاب، محمد رضا مبارك، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ٦٥، خريف – شتاء ٢٠٠٤/٢٠٠٥م، ص١١٠، ١١١.

٦٧) السابق، ص١١٧.

استخدامه منهجيات نقدية عديدة في كشف مغاليقه، وأيضا – وهذا الأهم – في إيضاح الإضافة المعرفية التي يمكن أن يقدمها النص السردي إلى المجالات المعرفية المختلفة.

فأدوار الناقد في التعامل مع النصوص السردية متعددة، تبدأ بدور جمالي فالمبدع العظيم يحتاج إلى ناقد عظيم، لأن الناقد يوجه الإدراك نحو قيم الفن، وإلى الروح التعبيرية للعمل بأسره، وينمي التعاطف عن طريق إزالة التحيرات والغوامض، وهو أيضا يفسّر المواضعات الفنية، والمعتقدات الاجتماعية السائدة في عصر الفنان، كما يربط بين العالم الفني (العمل الإبداعي) والعالم الكبير / الخارجي، مبينا مدى ارتباطه بتجربتنا الخاصة، كما يوجه الإدراك والفكر والشعور والخيال([٦٨]).

ومن هنا تصبح للناقد الأدبي وظائف عديدة: منها، وظيفة الكشف عن الإبداع العظيم، والتنبيه على تفرده، وتعريف القراء به، وكم من مبدعين ماتوا دون أن يتعرف القراء عليهم، لغياب أو ضعف المتابعة النقدية، واقتصار النقاد على أعمال بعينها ينتصرون لها، وينحازون لطرحها وتشكيلها. والأزمة تشتد عندما نجد أعمالا إبداعية عظيمة، لا يتوافر الناقد المجتهد الذي يكشف عن خباياها، ويعرّف بإضافاتها الإبداعية، والجديد في رؤاها، وفي نفس الوقت، هناك أعمال إبداعية، – خاصة الإبداعات العظيمة الخالدة، على نحو ما نجد في التراث العربي – لا تزال

---

[٦٨]) النقد الفني دراسة جمالية، جيروم ستولنيتز، ترجمة د.فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٣م، ص٧٣٤.

في حاجة إلى سبر أغوارها، لأنها ممتلئة بالكثير من الثقافي والفكري والاجتماعي والجمالي، وتعد أيضا وثيقة لغوية معبرة عن الأسلوب في عصرها، وبها قيم فنية تحتاج إلى المزيد من الجهود والمناهج لتسليط الضوء عليها. ومن مهام الناقد في هذا الصدد أن يوجه الذائقة / التلقي نحو أعمال متميزة، ويعرّف بجمالياتها، وما تبثه من فكر، فكم من أعمال أدبية كانت نبراسا لتيارات إبداعية مختلفة، وأسست لذائقة جديدة، بما يعني من تغييرات في السائد الأدبي.

إضافة لما سبق، هناك مهمتان متلازمتان للناقد بصدد الأعمال المبدعة، الأولى: إزالة التحيزات والغوامض، والثانية:ربط الإبداع بالعالم الإنساني الخارجي، وهاتان المهمتان لا يضطلع بهما إلا الناقد المتمرس، ذو الثقافة الرفيعة على آداب وثقافات إنسانية كثيرة، ويكون له مكانته النقدية التي تجعل لكلماته مصداقية عالية، لأنه سيضطلع بمهمة إزالة التحيزات والغوامض، بمعنى أنه قادر على إعادة تغيير المنظور الذي يقيم الأدب والثقافة، ويقضي على التحيزات المسبقة، ضد ثقافة شعب أو طبقة أو فئة أو مذهب أو دين، وبذلك تكون رؤيته موضوعية سامية، وتستند في ذلك إلى القيم الإنسانية الرفيعة، والانتصار للجمالي الفني.

أما قراءة الناقد للسرد، فهي بلا شك، قراءة متعددة القصديات، بمعنى أنها قد تكون قراءة مضمونية للطرح والفكرة والأحداث والشخصيات، وقراءة جمالية للوقوف على جماليات اللغة والتراكيب والبنية، وقراءة فلسفية لما يبثه النص من رؤى فلسفية على نحو ما نجد في مسرحيات سارتر وكامي

ومسرح العبث، وقراءة تاريخية تتوخى المعرفة والخبر والغوص في أعماق التاريخ، وقراءة ثقافية لما في النصوص من انعكاس لثقافة المجتمع وقيمه ورؤاه وعاداته وتقاليده، فيمكننا أن نتعرف على عادات المجتمع السوداني الريفي من مطالعتنا لروايات الطيب صالح، وعلى القاهرة القديمة من أعمال نجيب محفوظ وعبد الحميد السحار، وعلى صدمة النفط وتحولات المجتمع الخليجي في أعمال عبد الرحمن منيف، وإسماعيل فهد إسماعيل. فوفقا لمداخل الناقد ومنهجياته،يتم استنطاق النص السردي.

وفي ختام هذا المبحث يمكن أن نخرج بنتائج عدة:

- إن السرد يتجلى فلسفيا بوصفه يقدم نصوصا تعكس رؤى فلسفية وإيديولوجية، وفي نفس الوقت يمتاح نقد السرد من المذاهب الفلسفية الكثير الذي يكشف عن مكنوناته، ويفك شفراته.
- إن سرديات التاريخ يمكن قراءتها أدبيا، كما يمكن قراءة الكثير من المدونات الأدبية تاريخيا وتأريخيا، مما يفتح المجال لدراسات بينية عديدة.
- إن السرد مرآة ثقافية للفرد والمجتمع، وكما هو عاكس للثقافة بكل أبعادها وحركيتها الزمنية، فهو في الوقت نفسه يمكن أن يكون أداة للنقد الثقافي.

وفي الباب الثاني، سنتناول السرد في الثقافة العربية، كنماذج تطبيقية لما تم طرحه نظريا في الباب الأول.

الباب الثاني

سرديات التراث العربي
الرؤية الكلية والأبعاد المعرفية

الرؤية الكلية والرؤية الجزئية:

وشتان بين الرؤية الكلية والرؤى الجزئية في دراسة التراث العربي، سواء في عصر بعينه أو على مستوى التراث كله. فمن المهم تبني رؤية شمولية لهذا التراث، تأخذ في حسبانها الإحاطة الكاملة به، والوقوف على أبرز معالمه، ومعرفة قممه وكثبانه، دون إغفال للسائد والمتعارف عليه في عصور التراث الأدبي المتتابعة، وهذا يتسق مع التفكير المنطقي، الذي يبدأ بالكليات وينتهي بالجزئيات، لأن الجزء فرع من الكل، والكل يضيء الكثير مما غمض في الجزء.

إن الرؤية الجزئية في دراسة التراث الأدبي العربي – وهي كثيرة في الأبحاث والكتب والآراء – تقف عند الشذرات والمتفرقات، فتبدأ بالوقوف عند أجمل بيت أو مقطوعة أو بعض العبارات النثرية مثل الحكم والخواطر والمواقف التراثية، وتتطور بالاهتمام بقصائد بعينها أو حكايات، وتتطور قليلا فتقف عند كتاب بعينه: بالاحتفاء به والشرح والتفسير والتحليل أو الاقتباس منه، وجعله عمدة في مجاله أو بالهجوم عليه، أو تعتني بشخصية ما في أدبها أو فكرها أو أسلوبها أو ما ألّفته أو تناول ما

قدم من إنجازات أو تقدح في دوره السلبي، ونفس الأمر نجده في تناول قضايا بعينها أو اتجاهات أو مذاهب أو أشكال أدبية وأساليب.

ولاشك أن الرؤى والدراسات الجزئية لها أهميتها التي لا يغفل عنها باحث، من خلال تركيز الضوء على المستهدف من الدراسة أو الاستشهاد كما أنها تغذي الدراسات الكلية الشمولية، وتدعمها، وتوفر عناء البحث والتمثيل لروادها، ولكن المشكلة تكمن في بعدين:

الأول: يهتم بالتضخيم للجزئي / الفرعي، واتخاذه نموذجا يحتذى به فيمن يجعل الجزئي ديدنه، كمن يتوقف عند مذهب أدبي ساد وباد في حقبة ما، وظل يمتدحه ويروّج له، أو من تخصص في أحد الشعراء كالمتنبي أو أبي العلاء المعري، أو الكتاب مثل عبد الحميد الكاتب أو عبد الله بن المقفع، فيرفع من أدبه، ويعلي من شأنه، وتكاد رؤاه لا تخرج عنه في قياسه لأي أدب آخر ظهر لاحقا أو سابقا، وهو يتجاهل هنا الظروف الاجتماعية والسياسية والفنية وما يلحقها من تذوق فني؛ التي ساهمت في بروز هذا التيار أو الشاعر، وعند غيابها كان من اللازم أن يختفي معها، وهناك من اقتصر على شعراء بعينهم، أو مذاهب محددة، وتبناها، وأعلا من شأنها. وهذا كمن تمسك بمذهب فقهي، وانطلق منه في دراسة الإسلام كله، ناسيا أن فقهاء مذهبه ربما لم يجيبوا عن كثير من القضايا والطروحات التي يجد إجاباتها في مذاهب أخرى، أو اتجاهات فقهية فردية أو جماعية خارج المذاهب نفسها. وتكون المشكلة أكبر، في التعصب المذهبي، وغمط شأن المذاهب الأخرى، والأمر نفسه نجده في ميدان الدراسة الأدبية، شأنه شأن سائر الحقول المعرفية، فهناك من

يتعصب لشاعر، ويعيش عصره، وينبري في الرد على خصومه.

الثاني: الاستغراق في الفروع، وهو مترتب على الأول بشكل أو بآخر، حيث يكون الغرق في التفاصيل والنثيرات والمتفرقات، مما يؤدي إلى حالة من التيه ويحيل الخطوط الكلية الشاملة إلى جزرٍ منعزلة ليس بينها ضابط ولا رابط فضلاً عن تشتيت الأفكار وبعثرة الجهود.

والأمر يسوء أكثر، عندما يتم تجاوز الوقفات الجزئية إلى النظرات المتجزئة، فالوقفات الجزئية تقف عند موضوع أو ظاهرة، أما النظرات المتجزئة فهي أقرب إلى المتناثرات، التي تهتم كثيرا بجزء صغير في اللوحة، ولا تنصرف عيناها إلى اللوحة كلها، ولا إلى ما هو خارجها، فيمكن أن نعجب بشجرة جميلة، أو نستقبح شجرة جافة، ولكن لو وضعنا كلا منهما في اللوحة، فلا شك أن المشهد سيختلف في التشكيل والدلالة، وربما نكتشف أن الشجرة الجميلة شاذة في موضعها، وأن الشجرة جافة الأغصان، خالية الأوراق، ما هي إلا نتوء في لوحة نابضة بالحياة والأحياء والجمال.

كما تنحدر الرؤية الجزئية إلى الرؤية الضيقة، التي تتصلب عند انطباعات مسبقة أو منطلقات تقليدية أو رؤى تقليدية.

وكلا الاتجاهين – لو تمت القناعة بهما واعتمادهما في الدرس والبحث – لا يؤديان إلى تعميق نهر، ولا تعبيد طريق، بقدر ما يؤديان إلى تضخيم فرع وإهمال النهر، أو كثرة المسارات الفرعية، التي تفضي إلى ما هو ثانوي، دون وجود طريق رئيس يجمعها، ويلوذ به من يضل في الفرعيات.

فدراسة التراث بشكل كلي، وضمن منظومة معرفية واعية، ووفق أطر وقواعد، تقف وراءها رؤية شاملة؛ تسمح بتعديل أو تغيير أبعاد الرؤية، إذ لا فائدة على الإطلاق من الالتقاط الجزئي خارج الإطار العام، من دون الاستناد إلى أفكار واضحة لدى من يمضون وراءها ويسعون إليها.

وإذا كانت الدراسات المتخصصة تعنى بالقضايا الجزئية دون شك وتناقشها وتثريها وتعمقها، فإنها يجب أن تنطلق من فكر كلي، له رؤيته الفلسفية التي تجمع الفرعيات والنثيرات، وتتأسس على متون، غير مهملة للهوامش.

إلا أن الواقع يشير إلى أن الإغراق في الجزئي، ينسي الكلي، أو يكون نموذجا قاصرا عن فهم الكلي، كمن درس مثلا ألف ليلة وليلة، وجعلها نموذجا للسرد العربي كله، ومن ثم بنى رؤيته الكلية على ذلك، أما من تعرف على مختلف مراحل وتطورات السرد العربي، فهو عند دراسته لألف ليلة وليلة، سيكون مدركا أنها تمثل تطورا في مسيرة هذا السرد، وكان مرحلة مهمة، أضافت للأدب العربي مثلما أضاف لها الأدب العربي، ومن ثم تكون الرؤية الكلية مغذية للجزئية، ومكملة لها، ومفسرة للكثير من جوانبها، خصوصا إذا أخذت في حسبانها الأبعاد الثقافية والفنية والاجتماعية والفكرية، بجانب الجوانب الجمالية والشكلانية.

وفي سبيل الوصول إلى الرؤية الكلية، لابد من تبني منهج فكري، يستند إلى معالجة شمولية للتراث، يتأسس على معالم بارزة، ويعتني بتوابعها ومتشابهاتها، ولا يغمط المبتكر والفريد حقه.

وفي سبيل ذلك، فإننا نرى أن دراسة التراث العربي السردي ينطلق من ثلاثة أسس: أولها: السرد – كمنهج – يقدّم قراءة جمالية لكثير من الكتب العربية، ويستطيع أن يمد الصلات ليجمع كثير من العلوم والمتون والفنون في رؤيته الجمالية، فيمكن أن نقرأ كتب التاريخ، ومدونات الرحالة والجغرافيين العرب، جنبا إلى جنب مع علم التنزيل، والسيرة النبوية، والأحاديث الشريفة، وحكايات الفقهاء.

ثانيها: إن السرد يتسع ليشمل النثر إلى جانب الشعر، وهذا يسمح بقراءة كتب جمعت الاثنين معا في الحكاية الواحدة، وأيضا بقراءة السرد الذي حوته كثير من النصوص الشعرية وما أكثرها؛ بوصفها ديوان العرب قديما، وفي نفس الوقت، إعادة قراءة الكتب التي احتوت مسرودات متفرقة، وبعضها مختلط مع الشعر أو مع العلوم الأخرى، وبعضها كان مجالس رويت أو حكايات سمعت.

ثالثها: عدم التفريق بين سرديات الفصحى وسرديات العامية المدونة، فلا نرفع من شأن الفصحى ونغمط العامية، وفي نفس الوقت لا نفترض أن الفصحى منعزلة عن طبقات الشعب وفئاته البسيطة، وأن العامية هي وحدها التي استجابت للحاجات الجمالية والحكائية لهذه الفئات، فكلها نابعة من لسان عربي واحد، الأول التزم بقواعد اللغة، ووجد عناية من باحثين كثر، والثاني قل الباحثون المهتمون به على صعيد البلاغة والدراسات الأدبية، وإن وجد عناية من باحثي الفولكلور والتراث الشعبي.

رابعها: إن القراءة وفق المنهجية السردية لا تعني الاكتفاء بالجوانب

الجمالية / الشكلية النصية، وإنما تمد بصرها إلى ما هو خارج النص من ثقافي واجتماعي وتاريخي ونسقي، وهذا يتيح فهما أفضل للنصوص، ضمن سياقاتها الثقافية والتاريخية والمجتمعية.

خامسها: إن قراءة النصوص السردية الجزئية ضمن المنظور الكلي المفترض؛ تتيح الوقوف على درجة اختلاف وتمايز هذه النصوص عن غيرها، وأيضا درجة تشابهها ونمطيتها، وفي كلتا الحالتين، فإننا سنتعرف على مستوى الإبداع في هذه النصوص بقدر اختلافها عن غيرها، مثلما سنتعرف على دورها في تعميق مجرى الشكل الذي التزمت به.

سادسها: إن هذه الرؤية تبني على جهود السابقين، وتسعى إلى الاستفادة من الدراسات الجزئية والفرعية السابقة، والباحث لا يزعم أنه يقدم الفريد، بل يحاول أن يطرح رؤية جامعة للجزئي، معمقة له في مجرى كلي، لتكتمل جماليات اللوحة.

وفي هذا الباب، يسعى الباحث إلى تقديم رؤيته التي يفترض أنها ذات مدخل كلي للتراث العربي، يتخذ من المنطلقات السابقة سبلا للإبحار في هذا التراث الثري في كتبه، العميق في موضوعاته، العظيم في جمالياته، عبر محورين كليهما ينطلق من الكلية الرؤيوية، الأول عن قراءة التراث السردي وأعيا وأبعادا، والثاني عن الشفاهية والكتابية؛ بوصفهما مدخلين للتعاطي مع تكوين التراث وتطوره.

الفصل الأول

قراءة التراث العربي
الوعي والأبعاد

يمثل هذا المبحث المدخل الأساسي لقراءة السرد العربي القديم؛ قراءة جمالية سردية، وقد التزم فيه الباحث بالنهج الذي أُعلِنَ عنه، وهو الانطلاق من الكلي إلى الجزئي، والكلي المعني هنا هو التراث العربي: المفهوم، وأوجه النقاش، وأبعاد القراءات المختلفة للكتب التراثية، وهذا تأسيس قبل الولوج في القراءة السردية، مشروع الدراسة المبتغى، فالمدخل الكلي المستهدف، يجعل القارئ واعيا بأن هذا التراث ليس مجرد ماض، يُدرَسُ بوصفه تاريخا سابقا، وليس تراثا للأمة تفتخر به، وتعود إليه كأنه مجرد تاريخ، وليس بوصفه مصدرا للقيم والمفاهيم والأفكار والعادات والآداب واللغة المعيشة، وشتان بين أن نتصوره تاريخا ماضويا، وأن نتصوره تراثا حيا، فيصبح برهانا ومرجعا، ودليلا في رحلة الإبحار في الحاضر، وليست الرحلة ذاتها إذا تصورنا أننا نستهدف التراث ذاته، كما أن افتقاد التراث (أو التوهم بأنه غير موجود)، يجعلنا ضائعين في متاهات تأملات ذهنية وفكرية ولغوية، فضلا عن وجود عشرات الأسئلة الحالية التي لن نجد لها إجابات إلا في التراث.

ولابد من التأكيد على أن الإطلالة العامة على التراث، ترتبط أساسا بجوهر بحثنا وهو السرد العربي القديم، وهي قراءة جمالية في الأساس، وأيضا

محاولة في نهاية الأمر لا تزعم الريادة ولا الإحاطة، وإنما هي سبيل لبلوغ هدف مراد، وفي هذا الصدد فإن النقاش المطروح يأتي ضمن مشروعات عديدة لقراءة التراث: كله أو بعضه أو أجزاء وكتب منه، تمخضت عن ثمرات، بعضها مستحسن، والبعض الآخر به أوجه قصور متفاوتة، وفي نفس الوقت لا ينفي كل الصفة التمثيلية للنماذج المختارة، بل يؤكد عليها، مما يفسح المجال لتقبل قراءات أخرى لها، مخالفة أو معارضة.

فالعبرة المبتغاة من القراءات الشاملة لا تكون "بالوقائع والشواهد، ولا الأحداث والشهود، لكنها الكيفية التي تنتظم من خلالها هذه العناصر في كل مترابط ومتسق، أو هي ما يكمن خلف هذه العناصر ويوجهها لتكون في النهاية سياقا ما، منظومة ما متسقة، هي ما يلم التبعثر في وحدة، ويشد المتفرق في كيان"(١).

أوجه قراءة التراث العربي:

إن التعامل مع التراث Tradition(٢) بشكل إيجابي فاعل؛ يتم عبر تبني رؤية تهدف إلى إنتاج عملية تثاقف عامة بالتراث ومن التراث، وليس بالانكباب على التراث فحسب، فلابد من إخراجه من حياة الصفوة إلى

---

١) بحثا عن التراث العربي، نظرة نقدية منهجية، رفعت سلام، دار الفارابي، بيروت، ط١، ١٩٨٩ م، ص٩.

٢) فالأصل اللاتيني Tradition يعني النقل والتوصيل، وهناك كلمات أخرى مثل Heritage وتعني ميراث أو تراث، وكذلك كلمة Legacy وقد يكون اللفظ مرادفًا للكلمة، والمَوروث هو كل ما هو منقول أو متواتر، فالتعريف يشمل دلالة النقل والاستمرار، بما يعني الارتباط بمفهوم إحيائه والحفاظ عليه.

العامة، وتحويله إلى ثقافة مجتمعية مبنية على ما أسسه وأبدعه الأجداد، بما يمكن إدماجه في الثقافة العربية المعاصرة، فلن يكون إحياء التراث بهدف تحقيق الكتب ونشرها وإنما بدراسة التراث العربي بوصفه تاريخا يعرفنا أحوال صانعيه وحياتهم([٣]).

فالموقف من التراث تتقاسمه مواقف عديدة، متباينة ومتناقضة، وتتصل بماهية الإحياء والنقاش والنقد، فهناك من يسعى إلى إحياء التراث بما يمكن أن نسميه "الإحياء السلبي والاسترداد البليد"([٤]) ويعني – في رأينا – أن يتم الإحياء من خلال إعادة النشر والتحقيق دون وجود نقاش فاعل له، أو بالتوقف عنده بنظرة تقديسية تعظّم هذا التراث، فيما يسمى التيار السلفي المحافظ الديني، في مقابل التيار العصري التجديدي (علماني التوّجه)، وهذا التوجه لا يعني بأي حال بالتيارات الموجودة داخله، والتي لا تكتفي بالجانب الديني، وإنما تعمل على إحياء الوجه الفلسفي والعلمي والأدبي واللغوي، والمشكلة في هذا التيار عامة أنه يكتفي – في جهوده الإيجابية – بالتعليم والدرس والحفاظ والاختيال بما في تراث الأجداد، وهو أيضا دون شك، لديه تبحّر وغوص يتيح لأصحابه الفوز بدرر ولآلئ تغيب كثيرا عن التيار الآخر، الذي يتعامل برؤية متعجلة، وكثيرا ما تكون مبتسرة.

---

[٣]) نظرية التراث، د.فهمي جدعان، دار الشروق، عمّان، الأردن، ط١، ١٩٨٥م، ص٢٥.

[٤]) الوعي والوعي الزائف في الفكر العربي المعاصر، محمود أمين العالم، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٨٨م، ص٣٨.

وهناك تيار يسمى "الرفض المطلق"، كما نجد في مشروع "الثابت والمتحول" لعلي أحمد سعيد المعروف بأدونيس، حيث يطالب بإهدار التراث كتلة واحدة باعتباره سلبا مطلقا. على حد قوله: "إن الثقافة العربية بشكلها الموروث السائد ذات مبنى ديني، أعني أنها ثقافة اتباعية، لا تؤكد الاتباع وحسب، وإنما ترفض الإبداع وتُدينه، فإن هذه الثقافة تحول بهذا الشكل الموروث السائد، دون أي تقدم حقيقي، لا يمكن – بتعبير آخر – أن تنهض الحياة العربية ويبدع الإنسان العربي، إذا لم تتهدم البنية التقليدية للذهن العربي، وتتغير كيفية النظر والفهم التي وجهت الذهن العربي وما تزال توجهه"(٥)

طبعا هذه الرؤية بها مغالطات عديدة أبرزها: التعميم في النظرة، وحصر الذهنية العربية في ثنائية: اتباعية وإبداعية، واعتبار الأولى هي الأساس والثانية هي المتمرد الفرعي، ومن ثم تم القفز إلى ضرورة التخلص من كل التراث(٦).

وما يعنينا في مشروع أدونيس هو التناقض البيّن في كلامه، لأنه اعترف بوجود إبداع في التراث، وأنه تمرّد على تيار الاتباع، وهذا لا يجعله يعمم الوصف بإهدار التراث العربي على إطلاقه، فلا مكان للإبداع في ثقافة الاتباع، خصوصا أنه اتخذ من النماذج الشعرية المتمردة أخلاقيا وفكريا ومذهبيا مقياسا للإبداع، وهذا أيضا يخالف نماذج كثيرة جدا،

---

٥) الثابت والمتحول، أدونيس، الأصول، الطبعة الأولى، دار العودة، بيروت، ١٩٧٤م، ص٣٢.

٦) بحثا عن التراث العربي، ص٣٠.

لإبداع ضمن ما يسميه دائرة الاتباع. على الجانب الآخر، فإن قراءته للتراث المبتسرة – وحتما أنها كذلك – اقتصرت على الشعر العربي، ولو أمعنت النظر في النثر عامة والسرد خاصة، ستجد أشكالا إبداعية تطورت بتطور الأمة ونمو حضارتها، أما لو درس الإبداع العربي ضمن دائرة أكبر وهي دائرة الحضارة، والتي لاشك، ستدفعه إلى رؤية المنجز الحضاري الإسلامي العربي في الفنون والعلوم جميعها، والتي تقدمت بتتابع القرون، وما يسميه "الثقافة الاتباعية" حاضرة في أذهان العلماء، وفي وجدان الفنانين، وساهمت في تميز الفنون بشكل جيد، وهو ما يسمى الوعي الحضاري والذي يعني: "والذي يعني:" "أولئك الذين اهتموا بالتأريخ للتاريخ الشامل، الحضاري المهتم بكل شيء في الحياة لا السياسي فقط، والعام في نفس الوقت، لا تاريخ الدولة القومية أو القطرية فقط وإنما تاريخ المعمور ككل، وهو ما يسمى "التاريخ الكلي" الذي يبدأ مع الحضارات التي عرفت الدولة لأنها (الدولة) هي التي تجمع الذاتي والموضوعي من خلال أشكالها الثقافية(٧)، فإذا اتسع النهج، وتعمق البحث، اتسعت الرؤية.

فلابد من الوعي بالبعد الحضاري في الأدب، ويكون الوعي حاضرا لدى الباحث عند البحث تراثيا؛ فأحد تعريفات التراث هو: هو العطاء القومي الحضاري المتزايد الذي يتجهز به الإنسان في مجتمع من المجتمعات

---

٧) جدلية التاريخ والحضارة، عبد السلام السعيدي، مجلة فكر ونقد، العدد ٣١، سبتمبر ص ٣٥، على الرابط: http://www.aljabriabed.net/n34_09saidi.htm

لخوض غمار المستقبل وهو دائم ومتنامٍ ولا يرتبط بمرحلة واحدة من مراحل التاريخ([8])، فهو المخزون الثقافي الماثل في جميع منجزات الإنسان عبر تاريخه في نطاق بيئته الثقافية.

أي أن التراث في بعده الحضاري الثقافي عبارة عن جهد المبدع معبرا عن ثقافة مجتمعه، وحضارته، ليرسخ وجوده الحضاري فنيا، ويواجه الثقافات الأخرى بغض النظر عن الزمن التاريخي، لأن حركية الإبداع لا ترتبط بالحقب السياسية كثيرا، وإنما لديها قانونها الخاص في الحركة والتطور والتأثر، ومن العبث ربط التراث الأدبي بأحداث التاريخ وتقلباته، حتى وإن أثّرت تلك الأحداث في الإبداع، فهو تأثير محدود غالبا، لأن الإبداع الحقيقي المعبر عن الفكر الحضاري للأمة،يحتاج إلى زمن كي يعتمل في النفوس المبدعة، وفي النفس الوقت لا يغادر تلك النفوس متأثرا بعوامل أخرى بسهولة، لأن دورة تكوينه قد تستغرق عقودا وأجيالا.

ولهذا تكون نظرة علماء الحضارات أرحب، لأنها تقرأ المنجزات الحضارية في ضوء نظرة الحضارة نفسها إلى العالم، والتي هي "مضمون أفكار المجتمع والأفراد الذين يؤلفونه، أفكارهم عن الطبيعة وعن موضوع العالم الذي يعيشون فيه، وما معنى ذاتي أنا نفسي في هذا العالم؟ وماذا نريد أن نفعل في العالم؟ وماذا نؤمل أن نحصل عليه منه؟ وما هو واجبنا تجاهه؟"([9]).

---

[8]) الفن في القرن العشرين، محمود البسيوني، دار المعارف ١٩٨٣، ص٥٧.

[9]) فلسفة الحضارة، اشيفتسر، ص٦٧.

إن المقصود بالعالم هنا ليس العالم بمعنى الإنسانية وأبنائها فقط، وإنما النظرة التي تبدأ بالأفراد الذين يشكّلون الجماعة ثم المجتمع، وتجمعهم "أفكار ثمينة" يتداولها الناس، ويأخذون منها القيم التي تساعدهم على التقدم(١٠)، مثلما تساعدهم على تبني قيما سامية، وأخلاقا عليا، يشعرون معها بأنهم أصحاب رسالة عظيمة، فيقتنع بها المجتمع والدولة، ثم تُصَدّر إلى العالم.

وهناك مشكلة أخرى، فيما نجده لدى بعض الفئات المتغربة التي ترى التراث كله عبئا علينا، وأيضا بعض الأدباء والمثقفين المعاصرين المكتفين بتعلم العربية لغة بحكم النشأة، ويتطلعون إلى الآداب الغربية ويتخذونها قدوة، ويرون أنفسهم جزءا من العالم، وأن الثقافة الغربية بأشكالها وأوعيتها الأدبية هي الوحيدة الكفيلة بالتعبير عن العالم المعاصر. وهذا الرفض يكون علنيا مصرحا به، ولكن هناك "الرفض الخفي" أو المستتر، الذي نراه في تنحية التراث ثقافة، وتجاهله، والنظر إليه بوصفه ماضيا من العبث التفكير فيه، وبالتالي نجد أن هذه الفئة تنظر دائما ودوما إلى ما تسميه المستقبل والعصرية، وتدور كتاباتها حول هذه الأفكار، وباللغة العربية أيضا، ولكنها لغة جوفاء، بدون حمولة تراثية، ولا تعميق ثقافي، لغة مسطحة، تحفل بالمصطلحات الأجنبية والمترجمة والمعرّبة. وهم إن أبدعوا، فإن إبداعهم يأتي

---

١٠) السابق، ص٦٩. ويضرب مثالا على دور الأفكار الثمينة، بأن الامبراطورية الرومانية حكمها كفايات ممتازة، ومع ذلك ضعفت وتفككت، بسبب سيادة المذهب الرواقي، الذي يعني الاستسلام، وغير قادر على تقديم الإلهام والقيم والأخلاق التي تكفل قيام حضارات كبرى، فالخيوط كلها فاسدة.

مثل العصا المغروسة التي أراد صاحبها غرسها في أرض صخرية، وما يزال يحاول، وهي تأبى الثبات، ويلوم العصا أو الأرض نفسها، وينسى أنه يتعامل مع معادلة صفرية، فالعصا جافة مثل اللغة التي يستخدمها، والأرض هي القراء والمحيط الثقافي المحلي، الذي يلفظ تلك النوعية من الكتابات والأساليب، إن لم يرفض الفكر المقدم عبرها.

وهناك اتجاه في التراث يسمى "الانتقائية النفعية"([١١]) وهو اتجاه ظاهر لا يخفى على عين الدارس وإن كان لا يعيه كثيرا، ونراه في الكتابات التي تدلف إلى التراث باحثة عما يؤيد قناعاتها المسبقة، والتي غالبا ما تكون مستوردة، تبحث في التراث من أجل الاستشهاد أو الاقتباس، وتكتفي بذلك، ويظن الكاتب وأيضا القارئ أن الفكرة موجودة مسبقا عندنا أو هي "بضاعتنا ردت إلينا"، ولكن الواقع غير ذلك، فمن الممكن أن تكون الفكرة موجودة بشكل أو بآخر، ولكنها أُنتِجت في ظروف ثقافية واجتماعية وفكرية وزمنية ومكانية مغايرة عن إنتاجها المعاصر (في الغرب)، وتكون المشكلة في أن القناعة المسبقة لدى الباحث، تجعله أسيرا لها، وأحيانا يستعصي عليه الكشف عن معاني ومقاصد أفكار واردة في خطاب ما، سيجتهد بالتأكيد ليجد لتلك الأفكار تفسيرا يرضى به، واجتهاده هذا هو ما نسميه عادة بعملية التأويل، وهي عملية تستند في غالب الأحيان إلى كثير من القرائن والمبررات والاستشهادات الوجيهة التي تعطي الأولوية

---

[١١]) الوعي والوعي الزائف في الفكر العربي المعاصر، ص٣٨ (المصطلح فقط من المرجع والشرح بعدها من جانبنا).

في نهاية المطاف لمعنى معين يفترض الباحث المؤول أنه هو المعنى الصحيح، وفي هذه الحالة فإن اجتهاد المؤول سيظل اجتهادا نسبيا مهما خلصت نواياه، والدلالة التي يقترحها دلالة محتملة وراجحة فقط، إذ الخاصية الغالبة على كل تأويل أيا كان هي الاحتمال والظن(١٢).

إذن، يكون من العبث الاكتفاء بالعرض التراثي دون المقارنة الثقافية في طبيعة إنبات الفكرة، وتطورها الفكري، وبالتالي تتحول الدراسة إلى مقارنة أكثر من كونها تعميقا لفكرة، وشتان بين مفهوم المقارنة ومفهوم التعميق، فالأول يفسح المجال للتأويل والقراءة المعمقة مما يؤدي إلى تراكم معرفي يفيد الثقافة العربية المعاصرة لأنه بنى على السابق الموروث وهو يستفيد من بحوث تاريخ الأفكار، أما الثاني فهو يكتفي بالإحالة والإشارة وإيراد المعلومة التراثية دون نقاش يفضي إلى تراكم معرفي.

إن فلاسفة تاريخ الأفكار يرون أن في الموروثات الثقافية "الروابط المنطقية لتسلسل الأفكار؛ (وهي) تحيل مضامين الأفكار بعضها إلى بعض وتقارنها؛ وتنظر إلى تعاقبها على أنه تدقيق وتطوير للمعنى وتعميق للحقيقة،

---

١٢) الجنيالوجيا وكتابة تاريخ الأفكار، عبد الرزاق الدواي، مجلة فكر ونقد على موقع: http://www.fikrwanakd.aljabriabed.net/n30_02duay.(3).htm، العدد (٢١)، ص٣٠١ وما بعدها. ونعتقد أن هذا عنصر هام من شأنه أن يساعدنا كثيرا على فهم لماذا يتسم تاريخ الأفكار عادة بكثرة المجادلة. وتدفعنا خاصية الاحتمال والرجحان هاته، التي تلازم كل تأويل، إلى إقرار أننا لسنا البتة في التأويل أمام علاقة بين فكرة هي أصل خالص وفكرة أخرى هي نسخة أمينة. فما أن تصاغ الفكرة، أية فكرة كانت، وتكتب وتتداول حتى تدخل في دوامة التأويل، وحينئذ لا يبقى لعبارة: فكرة متطورة عن أصل أهمية كبيرة.

وتؤمن بأن الفراغات والقطيعات تخترق دائما ما يبدو لأعيننا تطورا متصلا ومستمرا لفكرة ما أو لمعنى من المعاني"(١٣)، وبالطبع هذا لا يشمل كل تراث ثقافي، فهناك ثقافات بلا تراث مكتوب تقريبا، إذا ظلت على شفاهيتها وبداوتها، وهناك أمم ضعيفة في تراثها أو يفتقد تراثها للعمق والإضافة الإنسانية. وهناك – على النقيض – أمم عظيمة التراث، الشفاهي والمدون، بعمق وتراكم عظيمين، وإضافات وروافد خضمة في مسيرة الحضارة الإنسانية.

إذن، لابد أن نراعي أن كل تراث له خصوصية منطلقاته ومحتوياته، التي عبّرت عن تكوّنه الطبيعي والتاريخي، والذي لا يلزم بالضرورة أن يحتوي على الأفكار المعاصرة. وتجدر الإشارة هنا إلى حالة الانتقائية التراثية التي نجدها لدى البعض، والتي يجد في التراث العربي ما يؤيد أفكاره المستقاة من الفكر المعاصر.

الأثر الضار للانتقائية النفعية يتمثل في التعميم المخل، الذي يتخذ من النموذج سبيلا للفهم الكلي، خاصة إذا كان النموذج اختير متعمَّدا، ليقدّم صورة مشوهة، أو اختير متعمَّدا دون فهم الملابسات المحيطة به (عصره وسياقه) أو الأبعاد الثقافية والمسببات المادية إليه، فيتم القفز إلى

---

١٣) السابق، ص٣١١. وقد أشار الباحث إلى أن المفهوم الجديد لتاريخ الأفكار وفق فكر ما بعد الحداثة يشير إلى: أنه يتضمن تصورا لهذا التاريخ كأنه مجرد تعاقب عشوائي وعبثي للأفكار أو بالأحرى لتأويلات يحل بعضها محل بعض بدون أي ارتباط منطقي ومعقول بين فكرة وأخرى، ويعتبر أن التنافر والاختلاف هو العلاقة الوحيدة التي تجمع الأفكار فيما بينها، فقناعته أن الأفكار تخضع دائما لتأويلات فرضتها إرادات القوة السائدة في كل عصر.

الاستنتاج وإصدار الأحكام العمومية من مجرد نموذج منتقى بشكل متعمد، والكارثة أن يكون الحكم شاملا لعصر بأكمله أو تراث بأكمله، لمجرد وجود نماذج بعينها في عصر ما أو تم انتقاؤها.

فقد اتهم أحد المستشرقين الفرنسيين وهو "ديمومبين"، النثر العربي بأن أكثر تعبيراته من التعابير المبتذلة، مستخدما لفظة "الكليشيهات" في نعته للنثر العربي، وهكذا جاء الاتهام عاما يشمل كل العصور، ومختلف الأشكال النثرية وأيضا الشعرية. و"الكليشيه"يعني: الصورة التي تقع لأول وضعها جميلة ثم تسخف بكثرة الاستعمال، ويقابله مصطلح المبتذل في البلاغة والنقد العربي(١٤)، ويرد عليه "زكي مبارك" مناقشا القضية بعمق، مفيدا أن المبتذلات أو الكليشيهات تنتقل من عصر إلى عصر، ومن بيئة إلى بيئة ثم تزوى وتموت، على أن الكليشيه بمعناه المفهوم عند النقاد الفرنسيين لا يوجد عند شعرائنا وكتابنا إلا قليلًا، ذلك بأن التعبير لا يسمى "كليشيه" عند الفرنسيين إلا حين يبتذل، ونحن إذا رجعنا إلى الصور الأدبية عند كبار الكتَّاب والشعراء من العرب وجدناها تتوثب من فيض القوة والحياة، ونستطيع أن نقدم نماذج من الشعر والنثر ليس فيها تعبير مبتكر، ولا يوجد فيها من الصفات والتشبيهات إلا ما ألفه الناس وتطاولت عليه السنون، ومع ذلك تبدو طريفة أخاذة وكأنها عذراء لم يمسها كاتب ولا شاعر ولا خطيب، وإنما كانت كذلك؛ لأنها صدرت عن نفس حية مفعمة بالشعور والإحساس، ومن ذا الذي ينكر أن الكلمة الواحدة قد

---

١٤) النثر الفني عند العرب، د. زكي مبارك، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٢م، ص١٨٥، ١٨٦.

ينطق بها رجلان فتقابل من أحدهما بالتبلد والجمود، وتقابل من ثانيهما بالتأثر والقبول(١٥).

وتحليل "زكي مبارك" ورده العلمي توقف عند الصورة الفنية فقط، وأوضح أنها قد تتكرر ولكن مع اختلاف في الدلالة السياقية واختلاف في تأليفها، ولكن الأمر ليس منحصرا في الصورة، ولعل هذا مقصد "ديمومبين"، فقد كان نعته شاملا للصور والتعبيرات والتراكيب في الاستخدام اللغوي، وهذه لا يمكن الركون فيها إلى حكم عام، دون التمعن في الأمر، وفي الأمثلة التي استند عليها المستشرق في رأيه والتي لم يشر إليها زكي مبارك، وإنما اكتفى بإيراد الرأي فقط.

أيضا، لم يشر زكي مبارك إلى مسألة مهمة عميقة الارتباط في هذه القضية، تتصل بالأبعاد الثقافية للتراكيب والتعبيرات المستخدمة، فالتعبيرات كثيرة التكرار في أحاديثنا اليومية، شأنها شأن الأمثال الفصيحة أو العامية، فحتى لو استخدم الكاتب بعض التعبيرات وتكررت من كاتب إلى آخر، لا يمكن إدانة الاستخدام في حد ذاته، وإنما كيفية الاستخدام، هل تم نقل التعبير بنفس دلالته الأولى أم اكتسى دلالة مضافة في السياق اللغوي المستخدمة فيه؟ وقد اقترب زكي مبارك من القضية، دون أن يشير إلى البعد الثقافي، حيث يقرر أن المبتذلات تنقسم إلى أقسام: قسم مفهوم هجنته كثرة الاستعمال، وقسم غير واضح لا يفهم إلا في غموض، ولا يزال الناس يستعملونه بدون أن يتبينوا تمامًا وضع صورته مثل تعبير "جاءوا

١٥) السابق، ص١٨٩، ١٩٠.

على بكرة أبيهم"، فإنهم يفهمون المراد من هذا التعبير وإن كانوا لا يدركون صورته الأولى، وغنى كانوا لا يدركون الصورة الأصلية([١٦]).

فتعبير "جاءوا على بكرة أبيهم" شائع على مستوى الأدب الفصيح المكتوب، وكذلك على المستوى الاستخدام العامي، وسؤال زكي مبارك عن الدلالة الأصلية لهذا التعبير في محله، لأنه يعني أن التعبير انتقل من ميدان دلالته الأصلية، إلى سياقات جديدة بدلالات مختلفة، وبالتالي تظل نظرة المستشرق جزئية، لأنها نظرت إلى تكرار التعبير ولم تنظر إلى تطور دلالته وتنوعها، ولا إلى براعة الأديب في إعادة توظيف التعبير، ويبدو أن نظرة المستشرق استندت إلى الدراسات المجتزئة التي كانت تنظر بعين مستقلة إلى الأسلوب، وبعين أخرى إلى الموضوع، وبعين ثالثة إلى التركيب، وبعين رابعة إلى التاريخ.. وهكذا.

فقد كان الدرس القديم يدرس اللغة منعزلة عن سياقاتها الاجتماعية والثقافية والنفسية، أي بمعزل عن المتكلمين وثقافتهم، أما الدرس الحديث، والذي ترسخ في العديد من مناهج النقد الأدبي، فإنه ينظر إلى اللغة بوصفه نشاطا إنسانيا معبرا، ومتعدد الجوانب، فاللغة ترتبط ببعد فردي نفسي، وفي نفس الأمر ببعد اجتماعي جمعي في ممارساتها، بل إن اللغة هي المعبر الأول عن الواقع الاجتماعي، واللغة أيضا انعكاس للثقافة السائدة([١٧]).

---

[١٦]) السابق، ص١٨٦.

[١٧]) اللغة والثقافة: دراسة أنثرولغوية لألفاظ القرابة وعلاقات القرابة في الثقافة العربية، د. كريم زكي حسام الدين، نشر إلكتروني، دار كتب عربية، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص٣٥، ٣٦

أيضا، فإن هناك عصور يكون الإبداع مزدهرا فيه على مستوى الفكر والأسلوب والتعبيرات، فنجد تنوعا في الأساليب والتراكيب، وهناك عصور أو حقب، يقوى فيها الأدب مثل العصر الأموي والعباسي،كما نجد في كتابات عبد الحميد والجاحظ وابن العميد، وقد تضعف الأساليب، مثل العصر المملوكي والعثماني، وفي العصر الواحد، يكون هناك تفاوت بين أساليب الكتاب، وفي مجالات تآليفهم المتعددة، وكي نصل إلى حكم بهذا المستوى، علينا أن ننتهج سبيل الدراسات الأسلوبية المستندة إلى مسح دقيق وشامل، لكي تكون الاستنتاجات صحيحة.

وقد نبّه زكي مبارك في معرض حديثه عن النثر في القرن الرابع الهجري إلى أن الأدباء في هذا العصر نوّعوا في الأساليب، وكانت وسيلتهم إلى ذلك أن يظهروا بالغنى في ثقافتهم الأدبية؛ بحيث لا يتذوق أدبهم إلا خواص الخواص، من أجل ذلك كثرت عندهم الإشارات إلى الحوادث السياسية والاجتماعية، وبالغوا في تضمين الآيات والأحاديث والأسجاع والأمثال، لينقلوا قراءهم إلى أجواء بعيدة لا يتنافس فيها إلا المثقفون، وذلك كله يفرض إدراكهم الحي لما يشيرون إليه من حوادث التاريخ، وتأثرهم بما يعرضون له من إثارة ما اندفن من قديم الصور في مختلف الأغراض(١٨)

ويكون السؤال: هل اطلع "ديمومبين" على الآداب العربية كلها، في مختلف عصورها وأشكالها؟ لو كان فعل ذلك – وهو مستبعد – لما تعجل

١٨) النثر الفني في القرن الرابع الهجري، ص١٩٥.

في إصدار هذا الحكم التعميمي. لذا، يقرر زكي مبارك أنه "ليس من التحامل في شيء أن نحكم بأن المستشرقين أقل منا إدراكًا لما في التعابير الأدبية من قوى الحياة؛ لأنهم يرون من التعابير شياتها وأعراضها ولا يدركون ما توحي إلى النفوس إلا بجهد شديد([19])، وهذا عائد إلى طريقة تعامل بعض المستشرقين مع الأدب العربي، فقد يدرس فنا أو أديبا أو كتابا أو لونا، في حقبة ما، من بعد واحد: لغوي مثلا أو فكري، وتغيب عنه أبعاد أخرى اجتماعية وثقافية وتاريخية، من ثم ينطلق مما درس إلى تكوين رؤية عجلى قد تسم التراث كله بما ليس فيه، وقد لا تعي كثيرا خصوصية اللغة العربية، ولا طبيعة تكوين تعبيراتها.

كما أن اللغة العربية بالنسبة إليهم لغة ثانية، خصوصا إذا اكتفوا بدراستها دون العيش والتواصل الاجتماعي في المجتمعات العربية، أو الغوص في جنبات اللغة في المؤلفات العربية، وبالطبع فإن هناك فرقا كبيرا بين العربي دارس اللغة العربية، وبين مستشرق درسها لأغراض التعليم، ولم تمتزج العربية في ثقافته وتكوينه النفسي والجمعي، حتى يعرف أبعادها.

حيث تشير الدراسات اللغوية الحديثة إلى افتقاد دارس اللغة الثانية إلى المنظومة الحسية / الشعورية التي يستشعرها ابن اللغة الأم، فهناك منظومة من القواعد والمعارف المرتبطة بالثقافة والمجتمع والدين والتقاليد والعادات والميول، وكما يشير إلى أن متعلم اللغة، يحتاج إلى ثلاثة أمور: التعلم الفردي للغة بشكل جيد، والاندماج الفعال في المجتمع، والجمع بين

---

[19]) النثر الفني في القرن الرابع الهجري، ص١٩٤.

الاثنين معا مع المعرفة الرمزية والتكاملية، في التواصل الفردي والمجتمعي. وأن البناء اللغوي الخاص باللغة هو الذي يحدد طريقة أداء المتكلمين والمعبرين: شفاهة أو كتابة، وفي رؤيتهم للعالم، وكذلك في انتقاء الكلمات وبناء التعبيرات والجمل([20]).

الوعي الناقد والتاريخي بالتراث:

والذي يعني فهمه بمختلف تعابيره وأشكاله ومضامينه، وفي مختلف ملابساته الاجتماعية والتاريخية، وفي جذوره وامتداداته وصراعاته المتنوعة، فندرك أن في التراث معاني وقيما متصارعة، لا نصوص ميتة وآثار، وأن نتيح هذا الإدراك للناس، لا بنشر الكتب فحسب، وإنما بتقييمها تقييما نقديا تاريخيا، وإتاحتها واستلهامها وتجسيدها في حياتنا في مختلف وسائل الإعلام والتعليم والثقافة، ويمتد فيما يمتد إلى التراث الشعبي([21]).

إن الوعي الناقد بالتراث، يمثّل المرحلة الأخيرة لعمليات عديدة سابقة، فهو يشتمل في طياته على التنقيب عن التراث، والحفاظ عليه،

---

[20]) ناقش David ELMES قضية اللغة الثانية في بحثه الذي حمل عنوان: The Relationship between Language and Culture، في دورية Kanoya International Exchange and, Language Education Center، p11-18 ، حيث استفاض في عرض آراء اللغويين، وكان عرضه متجها إلى تكوين وعي لدى معلم ومتعلم اللغة الثانية، وأهمية الدمج المتعلم في مجتمع لغوي حي، كي يمتلك اللغة بشكل سليم ويدرك البعد الثقافي، وعرض آراء اللغويين في هذه القضية من مثل: Edward Sapir، Wardhaugh، Salzmann، Whorf وغيرهم، وقد قدم خلاصة مفادها أن تعلم اللغة يعني امتلاك الفرد مفاتيح ثقافية واجتماعية.

[21]) الوعي والوعي الزائف، ص و٣٨.

وتحقيقه، ومن ثم نشره والتعريف به، ودمجه ضمن الدراسات الأكاديمية، وهذا أساس، فقد عانينا ولا زلنا نعاني من باحثين لم يعوا تراثهم حق الوعي، وولجوا فيه مستندين إلى بحوث سابقة، أي تتبعوا خطوات السابقين، وبنوا على آرائهم، واختاروا نماذج مشابهة لنماذجهم، وكثيرون اجترّوا نفس ما اجتره السابقون، ومن ثم تكررت استنتاجاتهم وتشابهت.

إن الوعي الناقد لا يعني توجيه سهام القدح، بل هو الدراسة المتعمقة، التي استوعبت وفقهت، ومن ثم قدمت قراءة نقدية تتوخى الوقوف على المضمون: بالنقاش المثمر لقضاياه وطروحاته، أما لو أضفنا مفهوم النقد الأدبي إلى قراءة الوعي الناقد، فإننا نجعل في القراءة الفلسفية شقا لا ينفصل عنها وهي القراءة الأدبية بكل ما فيها من جماليات: أساسها لغة النص، وأعمدته رؤاه وأفكاره.

وهي تشمل أيضا كلية المعالجة، وليست جزئيتها، كي لا نقف عند أحد المكونات الثقافية (الفقه، الشعر، الفلسفة...)، والنظر إليه بمثالية، مما يفقد هذا العنصر علاقته الموضوعية بالمكونات الأخرى([٢٢]).

ويثور سؤال: ماذا عن دراسة التراث بوصفه تاريخا؟ إن الإجابة هنا تعيدنا إلى مفهوم التاريخ، الذي لا يعني أحداثا منقضية، وإنما تعني أن التراث اشترك مع التاريخ في كونه ماضيا، وأن التاريخ جزء منه، وليس كُلا، وفي الحالتين، فإن التاريخ يعيش بيننا في حاضرنا، سواء كان التاريخ البعيد أو القريب، أما التراث فنحن لا ننفصل عنه، وإنما هو يجري في دمائنا، لأنه

---

٢٢) بحثا عن التراث العربي، ص٢٣.

ببساطة أساس تشكيل هويتنا، فدراسة التراث من المنظور التاريخي يعطينا أعماقا في الزمان، تجعلنا نفسر ونعي الكثير من ظواهر حاضرنا، فلا يمكن فهم الحاضر بمعزل عن التاريخ، فالتاريخ حي فينا، مثلما أن الحاضر امتداد للتاريخ.

يقال هذا مع الجماعة والمجتمع والأمة لأن حاضرها ما هو إلا ناتج من نواتج تفاعل عوامل تاريخية عديدة: اجتماعية، أدبية، فولكلورية، ثقافية، دينية، لغوية، أحداث، شخصيات. وأيضا يقال مع الفرد، أيا كان مستواه المعرفي ووعيه الثقافي، فالتاريخ حاضر في شخصه، عبر النقل الشفاهي، والوعي الجمعي، والتأثير البيئي الثقافي والاجتماعي.

وعندما نقول إن التراث له بعد تاريخي، فهذا واقع فعلي، لأن التراث يعبر عن ماضٍ ولّى، فكل ما مضى صار تراثا، بغض النظر عن قيمته ومحتواه، والتاريخ أحد أجزاء التراث؛ الذي يحوي كل ما خلّفه السابقون في المجتمع من مكتوب وشفاهي، وهناك مكتوب تحوّل إلى شفاهي وانتشر (مثل الأغاني والحكايات والأشعار التي سجلها مبدعوها... إلخ)، ومثل الكثير من الشفاهيات التي تم تدوينها، فيما لا يمكن حصره، فيكاد التراث في مراحله الأولى أن يكون شفاهيا.

والبعض يرى أن "العودة للماضي يأتي دائما في مرحلة الأزمات والتحولات، ويتخذ شكل التفسير وإعادة التفسير، وبل وإعادة التقييم في ضوء لحظات الحياة الراهنة، وبحثا عن مشروعية للسلوك في اللحظة

الراهنة"([23])، وهذا حادث بالفعل، عندما يضطرب الحاضر، فإننا نهرع إلى ما كان عليه أسلافنا، خاصة النماذج الخالدة التي نفخر بها ونعتز، ولكن الأمم القوية تظل ترنو إلى التراث وليس إلى الماضي في جميع الأوقات. وشتان ما بين التطلع إلى "الماضي" بما يعنيه من تحجر ورفض للتقدم، والتغني بالأمجاد، والتحصن بما تركوه من تراث؛ وبين مفهوم الوعي الناقد الذي يعني الدرس، والاستفادة، والتمحيص، والتأمل، والخروج بثمار، تفيد في فهم الحاضر، ناهيك فهم المزيد عن الماضي، والأهم فتح مساحات جديدة من القضايا الثقافية، التي تثرينا بلا شك.

على جانب آخر، فإن التراث أيضا "هو الوعاء الشعوري للأفكار والأحداث، ومن شأن هذا أن يجعل حركة التاريخ حركة حية على الدوام، وأن الفكر الإسلامي يعطينا أنماطا عديدة وهي: النقلي، العقلي، الحدسي الكشفي(الصوفي)، الاختباري التجريبي، ونضيف لها النمط الجمالي"([24]).

فعندما ننعت التراث بأنه "الوعاء الشعوري للأفكار والأحداث"، فإنه يجعل التراث متحركا حيّا متدفقا، وليس مجرد كلمات مسطرة في كتب صفراء، فالتراث وعاء لأنه حوى كل مشاعر، وأفكار، وأحلام، ورغبات، وآلام، وأحداث، فيتحول من كتابات الماضي بمفهومها الجامد إلى كونها كتابات حية في تدفقها ووحيها وإيحاءاتها، مثلما هي معبرة عن حياة وأحياء، وهذا يضيف لنا، ولا ينقص منا كما يتوهم البعض، حينما يرون أن الماضي ذهبَ واندثر،

---

[23]) السابق، ص١٧٤.

[24]) نظرية التراث، ص٤٩.

وأنه مجرد كتب صفراء قديمة، ومن غير المعقول أن نكون في إسارها، وتكبل حياتنا المعاصرة. ومن ثم ينادون بالتخلي عن التراث (بإطلاقه)، لصالح الدعوات الجديدة، والأفكار العصرية، ولو تأمّل هؤلاء قليلا، لوجدوا أن ما من أمةٍ متقدمة أو حضارة زاهرة إلا وكان التراث ركنا مكينا لها، لأنها لو تخلت عن تراثها، فستقف أمام الأمم الأخرى بلا جذور، وربما بلا سيقان أو ثمار، وستسقط حتما أمام أي مؤثرات أجنبية.

على جانب آخر، وبالنظر إلى الجانب اللغوي، فإن التراث وعاء اللغة، واللغة تمد الحاضر من تراث الماضي، وتجعل الحاضر في حالة قراءة وتواصل مع الماضي ليس على مستوى البحث العلمي فقط، وإنما على مستوى الناس جميعا، خصوصا أن العربية لغة مستمرة باستمرار القرآن الكريم في القلوب.

إن النظر إلى التراث بوصفه حاويا: النقلي، والعقلي، والصوفي، وهو منظور شائع لدى البعض، يشوبه أوجه عدة للنقص؛ لأن منطلقه فلسفي، فالنقلي يقصد به: المصدران الأساسيان للشريعة وهما القرآن الكريم والسنة المطهرة، ويشمل سائر العلوم الشرعية التي انبثقت للشرح والتفسير واستخلاص الأحكام والمقاصد والغايات والفقه وأصوله، أما العقلي فيعني العلوم العقلية مثل علم الكلام والفلسفة وما شابهها، في حين يشمل الصوفي علوم المتصوفة المتصلة بالكشف والإلهام، ربما نتحفظ بقليل أو بكثير على هذا التقسيم، كونه يتجاهل علوما أخرى هي تراثية مثل: التاريخ، العلوم الطبيعية: الكيمياء، الطب، الرياضيات.. إلخ، والجغرافيا،

والفلولكور، ناهيك عن الشفاهيات المختلفة، التي دونت في مراحل تالية، وكثير منها مختلط باللهجات العامية، وأشكال مختلفة من التعبيرات، بعضها قولي: الأغاني والحكايات والأمثال، وبعضها: أدائي قولي: التمثيليات بكافة أشكالها، وأخرى: لونية ورسومات ومنحوتات وغير ذلك.

كما أن هناك تحفظا آخر، يتمثل في نعت العلوم الفلسفية والكلامية بأنها علوم عقلية، وحصر العلوم الشرعية بنعت "النقلي"، فالأمر هنا مستغرب، ذلك أن المصادر الشرعية اقتضت عقولا وتفكيرا ومنهجية علمية وبراهين واستدلالات خلال قراءتها وتكوينها للعلوم الشرعية، أي أن هناك عقلا مفكرا نما وتطور واكتمل مع النص المقدس (القرآن الكريم)، والهدي النبوي (الحديث الشريف)، وهو بارع في القياس والاستدلال والاجتهاد وقراءة الوقائع والأحداث والنظر في المستجدات وفق مقاصد الشريعة، كما أن له سبله في البرهنة اتضحت في علم أصول الفقه.

ونفس الأمر مع ما يسمى "الحدسي الكشفي (الصوفي)"، فله أيضا عقله الذي انطلق من أسس التصوف، وطورها، وجعل لها مؤلفاتها وعالمها الخاص بها وتلاقت مع العلوم الشرعية فيما يسمى التصوف السني، وإذا كان هناك تجاوز فيما يسمى بالكشف والحدس، فهو في نهاية الأمر محدود ولا يرقى لدرجة أن نصم به علما بأكمله، فالتصوف أساسه القرآن والسنة وعلوم الشريعة وأسسها العقلية، وفي مراحله المتأخرة صار أقرب إلى الفلسفة والإشراق([٢٥]).

---

٢٥) اكتملت علوم التصوف في القرنين الثالث والرابع الهجريين، فصار على اتجاهين: الأول قريب إلى العبّاد والزهاد الأوائل، يستند إلى الكتاب والسنة (التصوف السني) وتزعم هذا الاتجاه أبو

فلا يمكن إطلاق الوصف بالنقل على العلوم الشرعية، ولو على سبيل التمييز بينها وبين الفلسفة، فيمكن أن نسمي العلوم بأسمائها، وننعتها بما فيها من مصطلحات، مما يعزز التفريق بين هذه العلوم، التي تتفق جميعها في امتلاكها لتنظيرات وأدبيات عظيمة الثراء في المبنى والمعنى.

ومن هنا، مما تتأتى ضرورة النظر بعيدا عن التقسيمات النمطية أو العمومية، وتبني قراءات عديدة للنظر إلى التراث.

إن التقسيم السابق للتراث وغيره من التقسيمات للعلوم والفنون يمكن أن يطلق عليها تقسيمات رأسية، تحاول أن تميز بين العلوم التراثية، لتسهيل دراستها بشكل مستقل عن بعضها، ولكن لو نظرنا إليها من زوايا أخرى، فسنجد أن الإحاطة بمختلف العلوم أي الدراسة الأفقية، والتعاطي الإيجابي في النظر إلى ما بين العلوم المختلفة من وشائج وصلات، تساهم في تفسير كثير من الظواهر العلمية والمجتمعية والثقافية والفنية والأدبية، فنحن مثلا في حاجة إلى دراسة الكتب الجغرافية القديمة لفهم سرديات أدب الرحلات على نحو ما نجد في كتاب تحفة النظار لابن بطوطة، ورحلة ابن جبير. وفي حاجة إلى دراسة علوم التصوف للتعرف على سرديات عديدة عن حياة المتصوفة، وزهدهم، وكيف أنهم شكّلوا عالما روحانيا، بجانب

القاسم الجنيد بن محمد (ت٢٩٧هـ) الذي شدد على أن التصوف مربوط بالقرآن والسنة والفقه ومن لم يعلم ذلك، فلا يقتدى به، والثاني شبه فلسفي إشراقي وتزعمه: ذو النون المصري ((ت٢٤٥هـ)، وثوبان بن إبراهيم المصري (ت٢٤٦هـ)، وهذان تكلما عن المقامات والأحوال. راجع تفصيلا: التصوف في الإسلام، د.عمر فروج، دار الكتاب العربي، بيروت، د ت، الفصل الأول.

إسهاماتهم العقلية، وبنفس حاجتنا إلى فهم الفلسفة الإسلامية كي نعي عملا رائعا مثل كتاب حي بن يقظان لابن طفيل، وهكذا مع سائر العلوم.

القراءة الجمالية للتراث:

هل يمكن أن نقرأ التراث قراءة جمالية؟

إن حاجة الإنسان للجمال تقترب من حاجته إلى ميادين إنسانية ومعرفية عديدة، والذي يمكن تحقيقه، في كثير من مظاهر حياتنا المادية، وأيضا القولية والمكتوبة والمسموعة والمرئية، وشتان بين ما يُقَدّم بقالب جمالي، وما يخلو من الجمال. وهذا يستلزم ما نسميه "القراءة الجمالية"، التي تتحسس وتستشعر الجمال شكلا وبنية وتعبيرات وأساليب، جنبا إلى جنب مع المضامين والطروحات، وتغوص أكثر كي تصل إلى الرؤى ثم الفلسفة الحاكمة لأبعاد الجمال.

ففلسفة الجمال تتعامل مع الإبداع على أنه مصدر للفهم فيما يسمى "نظرية المعرفة" في الجمال، من حيث تفسير التمايزات بين الأعمال الإبداعية، كما أنها تؤصل للقيم والمصطلحات المصاغة في مجال قراءة وتحليل الإبداعات، كما تمتلك القدرة على التفسير، وعلى رصد وملاحظة الأساليب المستخدمة في التعبير الفني، وتقدم لنا تفسيرا لقيمة الفن ودلالاته (أفضل مما تقدّمه نظرية المتعة والجمال للجمال، والنظرية التعبيرية)، ولأنها تعد في حسبانها وحدة الشكل والمضمون، فمن المستحيل أن يعرض إبداع في شكل

يخالف ما ظهر به، دون أن يفقد جزءا من مضمونه([٢٦]).

فدراسة الجمال كسبيل إلى المعرفة يفضي بنا إلى نتائج مضافة إلى الرصيد المعرفي، فتلك الدراسة تحتوي في ثناياها التذوق الجمالي بما يعنيه من متعة للنفس، كما تجعل الذائقة تمايزُ وتقارن في الجماليات المقدمة لها، فإذا أحالت رؤيتها تلك إلى تعبير عن الجمال يراعي التكوين الجمالي والرؤية، ومن ثم ينتقل هذا الوعي الأولي إلى مستوى آخر وهو التعبير عن الجمال، بتصنيفه، وتحليله، وتبيان دلالاته وإيحاءاته، وذكر أوجه الشبه والاختلاف بينه وبين الإبداعات الأخرى، وتلك ملكة تتوافر لدى الباحث والناقد والفيلسوف.

أيضا، فإن الجمال وسيلة معبرة عن حضارة الأمة، فهو وعاء وزخارف وأقوال وتراكيب، لا تُملأ من وعي ووجدان المبدعين، فمن العبث أن ندرس أشكال الجمال بعيدان عن مضمونه الداخلي، أو بعيدا عن الفكر الحضاري والمجتمعي والثقافي الذي يؤطر العقلية المفكرة المبدعة، وستكون رؤية أقرب من نظرية الجمال للجمال أو للمتعة، أي أن الشكل الجمالي ناتج من نواتج التطور الحضاري والثقافي.

وهذا المنظور يخلّصنا من الإرث التقليدي للرؤى الغربية وتجاوز مفاهيم الأدب التقليدية والحداثية، في التراث الأدبي العربي، ويجعلنا نعيد قراءة تراث الأدب والنقد العربي القديم (وأيضا الحديث)، والذي جاء

---

[٢٦]) انظر: فلسفة الفن: مدخل إلى علم الجمال، جوردون جراهام، ترجمة: محمد يونس، سلسلة آفاق عالمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٣م، ص٩٤-٩٩.

مواكبا للمسيرة الحضارية للأمة ونظرتها للإنسان والكون، والتي كانت للحظة الزمكانية للإنسان والأشياء لترتقي إلى كلّ ما هو إنساني، إلى كلّ ما هو متطوّر، إلى كلّ إبداع متجدد الأشكال، ثابت الجوهر، لذا كان مفهوم الأدب في وعي نقادنا القدمى وعيا إسلاميا، إنسانيا، جماليا، وعليه يمكن القول إنّ الأدب في وعي نقادنا القدامى هو"التّعبير الهادف عن الحياة والكون والإنسان"(٢٧)، وطبعا هذه المقولة، يمكن ألا تنطبق على بعض دارسي الأدب والنقد قديما، وأيضا على بعض المبدعين، فهي أقرب إلى النظرة الشاملة، التي تحاول قراءة الإبداع التراثي العربي في ضوء مقاصد الحضارة الإسلامية، وأن الإسلام تحوّل من كونه عقيدة وشريعة إلى ثقافة وحضارة.

إن المدخل الجمالي ينصرف إلى اللغة المصاغ بها التراث، بجانب البنية التي حوت النص اللغوي، والذي لا يمكن أن يكون بأي حال مضافا إلى التراث، بل هو جزء مرتبط به، أو بالأدق هو الأشكال والقوالب التي صيغ التراث فيها وبها، وإن تخيلنا أن العلوم والكتب والمضامين التراثية بلا أشكال جمالية، نكون مخطئين بلا شك، ذلك أن الوعي الجمالي كان حاضرا في وعي المؤلف والمتلقي على السواء، والأمثلة على ذلك لا حصر لها، وبالطبع تتفاوت الأشكال الجمالية، مثلما تتفاوت الأساليب اللغوية المعبرة في الكتب المؤلفة، خاصة أننا نجد طائفة كبيرة من المؤلفات التراثية

٢٧) الأدب بين عالمية القيّم الإنسانية وخصوصية القيّم الجمالية. (قراءة لمفهوم الأدب في الوعي النقدي العربي القديم)، د. محمد زيوش، مجلة: الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، جامعة الشلف، الجزائر، العدد ١٠، يونيو ٢٠١٣، ص١٦.

التي حوت علوما عديدة، وصيغت من أجل القارئ العام، والسامع في المجالس، وفي كافة أحوالها، كان البعد الجمالي حاضرا فيها، على مستوى طريقة العرض والأسلوب بجانب الطرح الفكري، ولا ننسى أن العربي – وإن جهل القراءة والكتابة – لديه رصيد وتراث من التذوق الجمالي للشعر والحكمة والسرد.

وقد ساهم الفكر الجمالي العربي / الإسلامي في الفكر الجمالي الإنساني، بعمق طرحه، ولما اتصل به من أبعاد روحية، بحيث يمكن التأكيد أن صورة الفكر العربي الإسلامي لا تكتمل دون منظومته الجمالية، فإذا أردنا أن نعي تراثنا فلابد من فهم هذا الفكر، خصوصا عند قراءتنا للفنون التطبيقية، ومختلف الآداب، ومعلوم أن الفكر الجمالي الإسلامي أقام منظومته الجمالية على مفهوم الكمال، مثلما أقام الفكر الفلسفي والصوفي منظومته المعرفية على نظرية الفيض، وكلتاهما على تواصل بينهما، فقد خلّفت نظرية الفيض معاني عظيمة، عكست تصور المسلمين للكمال الإلهي أو العقل المفارق، فإن التحديد الجمالي يتبدى هو الآخر بالكمال بأجناسه المختلفة من الإلهي إلى الإنساني، ومن الروحي إلى المادي[٢٨]

وقد تجلت هذه الرؤية الجمالية في الفنون الزخرفية والعمارة، ولاشك أنها واضحة الأثر في الآداب بأشكالها المختلفة.

وعندما نتخذ من المنهج السردي سبيلا لدراسة التراث العربي، فإننا

---

٢٨) انظر تفصيلا: البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي، د. سعد الدين كليب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١١م، ص٥٩ وما بعدها.

نسير في نفس الدرب السابق الذي سار فيه باحثون وفلاسفة كثر، وإن مالوا إلى القراءات الكلية النابعة من فلسفة المضمون مثل تتبع النزعات المادية في التراث العربي، وبحث سبل التجديد الديني والفكري والحضاري([29])، وهي اكتفت في كثير منها بدراسة كتب الفكر والفلسفة قديما، ولم تقترب – إلا في القليل منها – بدراسة الآثار الأدبية شعرا ونثرا، وإبداعات السرد والكتب الأدبية، ولا يظنن أحد أن كتب تأريخ الأدب العربي بمثابة مشروعات قراءة كلية فلسفية، وإنما تتبع المنهجية التأريخية الأدبية، وربما نجد فيها أوجها من الآراء والرؤى، ولكنها معنية أكثر بالتاريخ الأدبي وتنسيق الإبداع زمنيا ومرحليا، وتركت نقاشه إلى الكتب النقدية، التي ناقشت الكثير بالفعل من التراث الأدبي والنقدي والبلاغي، فكثرت الكتب والبحوث في الميدان التأريخي والنقدي، وقلت في ميدان النظرة الكلية للتراث بأكمله.

إن القراءة الجمالية للتراث تعني البحث عن القيم المشتركة، التي تتأسس على الأبعاد الجمالية، والتي تنتظم في كل مترابط متسق، مما يؤدي إلى توفير منظومة تجمع الشتات، وتشد المتفرقات، في خيوط مشتركة، تتلاقى في نسيج وإن كثرت.

وعندما نتخذ من السرد سبيلا، فلأن المنهج السردي يوفر لنا

[29]) مثل المشروعات الفلسفية لكل من: حسن حنفي "التراث والتجديد"، والطيب تيزيني "من التراث إلى الثورة"، حسين مروة "النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية"، ومشروع محمد عابد الجابري في نقد العقل العربي وتكوينه تراثيا.

فروضا نظرية وإجراءات،تساعدنا في تكوين الرؤية، والمنظومة، ومن ثم الخيوط الجامعة.

وقد توقف منظرو السرد المعاصرون أمام الآليات التي يمكن اتباعها عبر المنهج السردي، وكيفية تعميمها من أجل اكتشاف البنى والتشكلات، حيث تتوزع نظريات السرد الحديثة في ثلاث تيارات: تيار يعتمد على السرد بوصفه متوالية من الأحداث، وتيار ثان يتعامل مع السرد بوصفه خطابا ينتجه سارد / راو / حكاء، وتيار ثالث يتعامل مع السرد بوصفه نتاجا اصطناعيا، ينظّمه قراؤه، ويمنحونه معنى([٣٠]).

ولو أعدنا النظر في تلك التيارات سنلاحظ جملة أمور:

أولها: إنها تستند إلى رؤية محورية وهي النظر الشكلاني إلى النصوص السردية ساعية إلى البحث عن المشترك فيها، والرؤية الشكلية تبحث في المشتركات في السرديات المتفرقة، مثلما رأينا في بحوث فلاديمير بروب، وكلود ليفي شتراوس حول البحث عن البنية الشكلية الجامعة في تحليلهما للحكايات الشعبية القصيرة. فبداية المنهج السردي، تخطت السرديات المعاصرة مثل الرواية والقصة القصيرة، وأمعنت النظر والبحث في الموروث السردي الإنساني.

ثانيها: إن التيارات الثلاثة السابقة، لو نظرنا إلى المشترك بينها سيكون هو وجود نصوص مسرودة، ومن ثم يكون الاختلاف في زاوية

---

٣٠) نظريات السرد الحديثة، ص١٠٦.

الدراسة، فهناك من يدرسها كما هي أحداث ووقائع، وهناك من يبحث في الخطاب السردي، والثالث يتجه إلى المتلقين الذين يمكن أن يكوّنوا سردا مصطنعا. فالاختلاف في الدرس وليس في الأصل، والاتفاق في وجود سرد أيا كان.

ثالثها: إن المنهج السردي هو آليات، وليس فلسفة معنى، فهو يقدم الإمكانية في إقامة تصور للشكل والبنية، ويترك المجال للباحث كي يقيم الرؤية الشكلانية التي يريدها، وبالطبع لن تكون شكلانية فقط، لأن الباحث ينظر في المضمون والشكل معا، ويضعهما في وعيه، قبل تصنيفه.

وبالتالي يكون هناك مدخل جمالي لدراسة التراث العربي، من مجرد البحث فيه، بمعنى التعامل معه بوصفه بحرا، يغوص فيها من يشاء، للبحث عن شواهد وأمثلة تعزز فرضياته البحثية: مثل غوص الفيلسوف، اللغوي، عالم الاجتماع، الجغرافي، إلى محاولة الكشف عن رؤية جامعة، تنظر إلى التراث نظرة كلية، شمولية، وحدوية، لا تتعامل مع التراث مجزّأً، فالنظرة والشواهد الجزئية في علمٍ ما أو كتبٍ بعينها أو حقبة محددة، قد تنفيها شواهد وأمثلة ومفاهيم في حقبة أخرى أو تفسرها كتب أخرى أو تبين غامضها وتعززها كتابات موازية، مما يؤدي في النهاية إلى نتائج مشوهة أو مجتزئة أو مقتصرة على حقبة دون غيرها أو شاهد لا يقبل التعميم، لأن المنطلق ببساطة كان جزئيا، ولم يكن كليا، وهذا يستلزم منا الوعي بالتراث برؤية شمولية، دون غمط أو تحجيم أو تجاهل أو تضخيم. إنه يبدأ أولا بفهم ما هو التراث العربي: حدودا، وأبعادا، وأشكالا، وعلوما، وتكوّنا، ولغة،

والاستفادة في ذلك من مفهوم دائرية العلوم وموسوعيتها وتلاقيها، وهو ما يسمى: "مسألة التناهج: Interscience التي تقر بوحدة العلوم الإنسانية"(٣١) وهي دالة على أن العلوم فيما بينها وشائج كثيرة، ويمكن أن ترد إلى علم أو علوم أساسية، وفي حالة حضور هذا الوعي في ذهن الباحث، فإن ميادين بحثه ستتسع، وسيكون أكثر قدرة على طرح الأسئلة، وربط الظواهر فيما بينها بين العلم الذي يبحث فيه وعلوم أخرى، فتتسع بذلك دائرة الفهم، وتتوافر عوامل التفسير.

فهناك الكثير من الكتب التراثية حوت شعرا ونثرا وسردا ومواقف وشواهد وأمثلة لا يمكن أن تقرأ بمعزل عن سائر العلوم، بل إن فهم الكتاب نفسه وفهم ما فيه من إشارات واصطلاحات وتعبيرات تتطلب وعيا وثقافة تراثية موسوعية فمثلا: كتاب البيان والتبيين للجاحظ، عبارة عن موسوعة شاملة، والدراسة الجمالية لما في هذا الكتاب، تتطلب من دارسه أن يكون على إحاطة بجملة علوم لغوية وفلسفية وشرعية وتاريخية، تيسر له فهم أدبياته الراقية.

كما تأخذ في حسبانها الأبعاد الثقافية المشكِّلة له مثل اللغة والتقاليد وأنماط الحياة المعيشة للسكان، وتصوراتهم نحو الكون والوجود، وعلاقاتهم الاجتماعية والأنثروبولوجية، ويأتي الدين الإسلامي في مقدمة هذا، وربما يكون من قبلها وأيضا بعدها، بوصفه المصدر الذي كان سببا

---

٣١) الاتجاهات العامة في الأبحاث التاريخية، جفري باراكلو، ترجمة: صالح أحمد العلي، بيروت، ١٩٨٤، ص١١٠.

أساسيا في تكوين الحضارة الإسلامية العربية، وصبغها بصبغته وللغته الفصحى ورؤاه وجمالياته.

ويضاف له دراسة أثر المكان وظروفه، التي تختلف قطعا؛ ما بين صحراء ممتدة، بها قبائل رحّل، وبين وديان على جوانب الأنهار، كانت فيها حواضر الثقافة العربية، واستقبلت أيضا القبائل البدوية، لتستقر عليها، وتتحول حياتها وأيضا سردياتها من البادية إلى الحاضرة، ناهيك عن تفاصيل الحواضر العربية، وما فيها من معالم، وما يميزها من عادات وتقاليد.

أما الزمان، فهو مأخوذ حتما في الحسبان، لأن السرديات تختلف باختلاف الأزمنة، الذي يعني اختلاف الذائقة والظروف، وأيضا تفاوت المستويات اللغوية والأساليب، واختلاف الموضوعات والقضايا والأفكار.

وعلى هذا، فإن تبنينا للمنهج السردي، يأتي من منطلقات تتمثل في أن:

- الرؤية الكلية في النظر للتراث، بما تعنيه من إيجابيات عديدة، تبحث عن الخيوط الجامعة، والأرضية المشتركة، وبما تسعى إليه من تدارك النظر الجزئي التي تفضي إلى استنتاجات غير دقيقة، وفي نفس الوقت تنظر إيجابا إلى سائر الدراسات، بما يفيد تدعيم رؤيتها الكلية.
- وأن الرؤية الكلية كذلك تشمل البعد الحضاري المشكل للتراث، فالحضارات تقوم على نوع من النظر في الكون، وهذا البعد يعني

النظرية الجمالية للحضارة، وأيضا نظرتها إلى الإنسان والمجتمع والعالم.

- وأن القراءة الجمالية، بما تعنيه من البحث عن الجماليات في المبنى والمعنى، هي قراءة تتخذ من المنهج السردي آليات وسبلا، غير معبأة برؤى مسبقة لأنه منهج للتحليل والدرس وليس مذهبية أدبية فكرية.
- وأن القراءة الجمالية أيضا، لها بعد معرفي يعني التوصل إلى نتائج واستدلالات تغني المعرفة الأدبية والنقدية، ولا تكتفي بإظهار المتعة بما هو مقدم، وهي مؤسسة على رؤية كلية جمالية، تسمح بتتبع الفرعيات والهامشيات ضمن خيوطها.
- وأن الحقب الزمنية لا تمنع الرؤية الكلية، فالملاحظ أن كتب السرديات العربية نمت نموا مطردا زمانيا، وفرق شاسع بين النصوص السردية في القرن الأول الهجري، وبين سرديات القرون المتأخرة، بما يعني أن هناك تراكما إبداعيا في المنجز السردي العربي لا يمكن تجاهله.

وهذا يقودنا إلى تأصيل الدراسة في جوهر النفسية العربية، وظروف تشكلها، ودور الإسلام بوصفه القوة الحضارية المحرّكة فيها، وبوصفه أيضا منبعا للقيم والجمال والتصورات الكونية الكلية.

وفي الفصل الثاني، سنناقش بعدا آخر في قراءة السرديات العربية، يتمثل في الشفاهي والمكتوب، وهو محور لا يمكن إغفاله، ما دمنا قد اضطلعنا بمهمة البحث عن رؤية جمالية معرفية لتراثنا العربي.

الفصل الثاني

الشفاهية والكتابية سردا
إشكاليات وأسئلة

تمثل الشفاهية الباب الأولي لفهم الثقافة العربية عامة، والسرد منها خاصة، فالشفاهية هي سمة لازمة للإنسان، فحيثما تواجد، تواصل بالصوت والإشارة، شفاهة أولا ثم كتابة، ثم بأشكال أخرى للتعبير. وكان السرد / الحكي ملازما لكل نشاط الإنسان، فحياته كلها أحداث قابلة للرواية.

السرد بين الشفاهية والكتابية:

إن كثيرًا من المسرودات المتوارثة لا يمكن فصلها عن تكوينها الشفاهي وإن وصلتنا مكتوبة، فقد استمرت ظاهرة المشافهة لكثير من المرويات والمسرودات في التراث العربي لحقب كثيرة، مثل السير الشعبية وألف ليلة وليلة وغيرها، ثم دونت في مراحل لاحقة، بل إن هناك كتبا يبدو من بنيتها أنها أُلّفت شفاهة، وتليت في المجالس شفاهة، أي كانت تقرأ من كتاب على أسماع الحاضرين، مثل كتاب "غرر الفوائد ودرر القلائد" والمعروف باسم أمالي المرتضي، ومؤلفه الشريف المرتضي (**٣٥٥-٤٣٦**هـ)، فقد جاءت بنية الكتاب تحمل عنوان "المجالس" وتتألف من تسعة وسبعين مجلسا، في كل مجلس قطوف ولطائف من علوم وفنون ومتون. وهي مجالس متعددة، أملاها في أزمنة مختلفة على تلاميذه ومريديه،

بها تفسير وإيضاح آيات من القرآن الكريم، والأحاديث الشريفة، وكثير من الشواهد الشعرية، وكثير من القصص والحكايات، أعانه فيها ذهن وقّاد، ووفرة محفوظه من الشعر واللغة ومأثور الكلام، ثم عاد وأضاف عليها مجالس أخرى(١).

الملاحظ على أمالي المرتضي أن الشفاهة كانت قاسما مشتركا في تأليفها، فقد أملاها الشريف على طلابه، من ذاكرته وحفظه، وهو الذي تلقى التعليم شفاهة وحفظا على أيدي عالمين من أشهر علماء عصره، وهما محمد بن محمد بن النعمان المعروف بالشيخ المفيد، وأبو عبد الله المرزباني، كما أشار في المقدمة، بالرغم من أنه امتلك مكتبة ضخمة، ذُكِر أنها حوت ما يربو على ثمانين ألف كتاب ومخطوط، وقُدّرت بثلاثين ألف دينار بعد وفاته(٢) إلا أنه لم نجد في حواشي الكتاب أو هوامشه ما يشير إلى إملائه من كتاب مسطور، وإنما كان الحفظ سبيله، والحافظة الذهنية هي مصادر تأليفه، ثم تولى تلاميذه تدوين الكتاب تحت إشرافه، ومن ثم انتشر الكتاب بنفس بنيته الشفاهية المملاة، يقرأ في المجالس ويسمعه الناس، أو يقرأ مكتوبا ويجد القارئ من وفير الإشارات السمعية. ومن ذلك أن كل مجلس يبدأ بعبارة "قال الشريف المرتضي (قدّس الله روحه أو رضي اللي عنه).." وهي تتكرر كثيرا في ثنايا المجلس الواحد، بنفس الصيغة النمطية السابقة،

---

١) غرر الفوائد ودرر القلائد، الشريف المرتضي علي بن حسين الشريف العلوي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٥٤م، ج١، المقدمة: ص١٨– ٢٠.

٢) السابق، المقدمة، ص٧.

ثم يعرض السؤال أو القضية، ويجيب عنها مفصلا القول، بكافة الوجوه، ونستشعر أن بنية الأسلوب راعت القارئ مثلما راعت السامع، فهي مصاغة بشكل مرتب ومنسق، مدعومة بالشواهد والاقتباسات دون استطرادات أو إسهاب.

لذا، يجب على الباحث أن ينظر إلى طبيعة تكوين النص السردي الذي بين يديه، هل هو شفاهي في الأساس؛ منقول عن راو، أم هو مكتوب بشكل مباشر، وماذا عن الكلمات والتعبيرات والأسلوب المصاغ به. والقضية ليست فرعية كما نتوهم، وإنما هي أساسية، فكثير من المسرودات لا تفهم إلا من خلال إدراك كونها شفاهية، يصدق هذا مع أحاديث النبي (صلى الله عليه وسلم)، ومع القرآن الكريم وأسباب نزوله، وأيضا مع قصص الجاهلية، والمقامات وحكايات المجالس.

والأمم في بداية تأسيس ثقافتها، يكون أداؤها الشفاهي متميزا، لأنها تكون في حقبة الفتوة، حيث صفاء العقول والقلوب، ونقاء اللسان المنطوق، ومن ثم يكون إنتاجها الإبداعي شفاهيا، وحاملا في الوقت نفسه كل مظاهر الطزاجة الثقافية.

إن الثقافات الشفاهية تنتج في الواقع أداءات لسانية مليئة بالقوة والجمال وذات قيمة فنية وإنسانية عالية، وهي أداءات لا تعود ممكنة في اللحظة التي تستحوذ فيها الكتابة على النفس البشرية. ومع ذلك فمن دون الكتابة لا يستطيع الوعي الإنساني أن ينجز إمكاناته الأكمل، بل لا يستطيع أن ينتج إبداعات أخرى مفعمة بالجمال، والكتابية تصبح ضرورة

مطلقة من أجل تطور العلم بل التاريخ والفلسفة والنقد الأدبي والفني بل من أجل شرح اللغة نفسها (بما فيها الكلام الشفاهي) وبهذا المعنى تحتاج الشفاهية أن تنتهي إلى إنتاج الكتابة وهذا هو مصيرها(٣).

فإذا كانت الشفاهية أساسية في التكوين الثقافي للشعوب، وهي الأساس بالفعل، فلا توجد ثقافة بدون أساس شفاهي، ومن ثم تحتاج إلى مرحلة التدوين، التي تسجل لغتها وفنونها الشفاهية بكل مروياته المؤسِّسة، فتحفظه من النسيان، وتساعد على نقله إلى الأجيال التالية، وكي يكون أساسا لمعرفة أصول اللغة وآدابها وثقافتها، كما أن الكتابة ثم الطباعة من بعدها تؤسس لجماليات جديدة، وطرق عديدة للتلقي، ولكن يظل الأساس الشفاهي حاضرا في المفردات والتعبيرات، ويرتبط كثيرا بالبيئة الأصلية التي تكونت فيها اللغة والثقافة. فاللغة العربية كانت حاضنتها البيئية صحراء الجزيرة العربية، فارتبطت مفرداتها المختلفة بكل ما يخص البيئة الصحراوية وحياة العرب في بداوتهم، وتنقلهم، وحروبهم، ومن ثم انتقلت مع انتقال اللغة إلى الحواضر والمدن، وإن تطورت دلالاتها، ولكن تظل الدلالات الأولى تعود إلى البيئة الصحراوية وحياة البادية.

والبعض يرى أن الكتابة تدمر الشفاهية، لأنها لن تجعل الوعي مشغولا بالحفظ والنقل الشفاهيين، فهناك وسيلة مضمونة لحفظه عبر الكتابة، ولكن الشفاهية لها خصيصة مهمة وهي قدرتها على التكيف مع

٣) الشفاهية والكتابية، والتر ج. أونج، ترجمة د. حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٤م، ص٥٢.

كافة تحولات الإنسان، وتقدمه في أصعدة التسجيل والتدوين، وتبقى المهمة الأساسية هي إيضاح العلاقة بين الشفاهية والكتابية،على مستوى الفهم ودراسة آثار النقل بينهما من المنطوق إلى المكتوب(٤)

ومع الأخذ في الحسبان أن هناك اختلافات في العقلية الكتابية عن نظيرتها الشفاهية وهي جوهرية إلي حد أنه يمكننا الكلام بصددهما عن نوعين مختلفين من الثقافة بالمعني الأنثروبولوجي، حيث تشير كلمة ثقافة، ضمن بعض تعريفاتها أو مداخل لتعريفها، إلي نمط خاص من الوعي يتجلى في ممارسات الجماعة الثقافية(وإن كانت بدائية) وصور تعبيرها المختلفة وطرق إدراكها للوجود، في بداية وجود الجماعة، وتأسيسها ثقافة مشتركة متوارثة فيما بين أبنائها: العظيم والوضيع، الصفوة والعامة، المقدس والدنيوي، فهي تشمل كل الأنشطة والاهتمامات المميزة لشعب ما(٥)، وبالطبع هناك من يجيد التعبير في الجانب الشفاهي، لأنه عاش على هذا البعد، وإن كان أميا، وهناك من يجيد التعبير الكتابي، وقد يفتقد القدرة على التأثير الشفاهي بشكل فاعل. وعلي هذا فإن التعبير الأدبي المكتوب يختلف اختلافاً جوهرياً عن التعبير الأدبي الشفاهي، لأن الموقف الإيصالي القائم علي القراءة يختلف عن نظيره القائم علي السماع، مما يؤدي إلي اختلافات أسلوبية جوهرية وهو ما يؤدي بدوره إلي احتمال أن يسيء الكتابي فهم التعبير الأدبي الشفاهي لأنه يغاير ما ألفه في ثقافته الكتابية

---

٤) الشفاهية والكتابية، ص٥٣.

٥) الثقافة: التفسير الأنثروبولوجي، آدم كوبر، ترجمة تراجي فتحي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٣م، ص٥١.

مغايرة كبيرة، والعكس أيضاً صحيح، فإن من اعتاد التلقي الشفاهي سوف يجد، غالباً صعوبات جمة في فهم الأدب المكتوب وتقديره.

ويبدو الفرق واضحا أكثر ويتضح من هذا كله في أن نظرة الشعوب الشفاهية في عمومها وعلى الأرجح كلها إلى الكلمات بوصفها ذات قوة تأثير سحرية، هذه النظرة ترتبط على الأقل في لا وعيهم بإحساسهم بها من حيث هي بالضرورة منطوقة أي ذات صوت ومن ثم ناتجة عن قوة. هذا في حين ينسى الشعب ما استوعب للطباعة بعمق أن ينظر إلى الكلمات على أنها شفاهية في المحل الأول أي على أنها أحداث مشحونة لا محالة بالقوة. ذلك أن الكلمات عندهم تقترب من الأشياء(٦).

وتلك نقطة غاية في الأهمية، تتصل بالكلمة والتعبير وارتباطهما بالمنطوق والمكتوب، فلا شك أن الأثر الصوتي منطوقا أو مسموعا، له أثره النفسي، أي أن الكلمة لها ظلالها وإيحاءاتها حسب أثرها الصوتي، وهذا يرتبط مع المشافهة قطعا، ولا يمكن بأي حال فصل الكلمة والتعبير عن الشحنة النفسية والدلالية المصاحبة له في ونفس الأمر مع الكتابية فهناك كلمات وتعبيرات لا يمكن فصلها عن ميدانها الكتابي، وتكون شحنتها العاطفية وأثرها النفسي مرتبطة به. ولو أسقطنا هذا على الدرس، فعلينا أن نعي أن المدون للشفاهي يحرص كثيرا على تسجيل التعبير المنطوق، لضمان وصول الدلالة وإن قرئت مكتوبة، ومن أجل المقاربة مع أجواء تكوين السرد في حالاته الشفاهية.

---

٦) الشفاهية والكتابية، ص٧٥.

الشفاهية والبداوة والعربية:

يقرر ابن خلدون وهو يتأمل أحوال الأمم وعلاقتها بالبداوة أن أساس الشعوب هو البادية ومن ثم ارتقوا إلى الحياة الحضرية، زراعةً أو صناعة أو تجارة، فالبدو أصل للمدن والحضر، لأن مطالب الإنسان الضروري تتحقق في البادية، حيث الحياة في أدنى مستوياتها، ويؤكد أيضا أن التمدن غاية للبدوي، وإليه يسعى حيث حياة الترف والدعة والتخلص من خشونة البادية(٧)، وأن انتشار اللغة يعود لعامل الغلبة، يقول: "اعلم أن لغات أهل الأمصار إنما تكون بلسان الأمة والجيل الغالبين عليها أو المختطّين لها، ولهذا كانت لغات الأمصار الإسلامية كلها بالمشرق والمغرب لهذا العهد عربية، وإن كان اللسان المضري قد فسدت ملكته، وتغير إعرابه"(٨) واعتبر ابن خلدون الدين والملة سببين للوجود، ودالين على سيادة الملك، ويرى أن الدين يستفاد من الشريعة، والشريعة بلسان عربي، "لأن الناس تبع للسلطان وعلى دينه، فصار استعمال اللسان العربي من شعائر الإسلام وطاعة للعرب، وهجر الأمم لغاتهم ولسانهم في جميع الأمصار والممالك، وصار اللسان العربي لسانهم، حتى رسخ ذلك لغةً في جميع أمصارهم ومدنهم، وصارت الألسن الأعجمية فيها دخيلة فيها وغريبة"(٩).

---

٧) المقدمة، عبد الرحمن بن خلدون، تحقيق: د.عبد السلام الشدادي، منشورات خزانة ابن خلدون، بيت العلوم والفنون والآداب، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٥م، ج١، ص١٩٥.

٨) السابق، ج٢، ص٢٤٠.

٩) السابق، ج٢، ص٢٤١.

إن رؤية ابن خلدون للغة العربية نشأة وتطورا، جاءت ضمن نظرته في تطور العمران وبناء الدول، ونموها وأيضا اضمحلالها، وهي ناشئة عن استقرائه الطويل لتاريخ الدول والممالك في بلاد الإسلام، والشعوب التي انطلقت من البداوة إلى الحضارة والتمدن، ثم أسست دولا، سادت وغلبت بها، ثم سقطت.

وتظل نظرة ابن خلدون قاصرة على زمانه، ومحصورة برؤيته لتاريخ الإسلام، وإن غلب عليه التعميم الذي لا يمكن قبوله في حالات أخرى. فهو يقيس على العرب دائما، ومن شابههم من دول وممالك، مثل الزنج والترك، في أصولهم البدوية، فهو يرى أن كل الدول المقامة تأسست على قبائل بدوية، اتحدت ثم غلبت وأقامت ملكها، ولكن هناك شعوبا كثيرة، لا تصدق عليهم تلك الرؤية، مثل الدول والحضارات السابقة والتالية عليه، لم تتأسس على قبائل بدوية، وإنما قامت على شعوب أخرى، استقرت على ضفاف الأنهار، وأنشأت حضارات وامبراطوريات، مثل الهند والصين والدولة البيزنطية والدولة الفارسية قبل الإسلام، فيظل رأي ابن خلدون مرتبطا بشكل كبير بحال الأمة الإسلامية والتبدلات السياسية فيها.

أمر آخر مهم، ويرتبط بسيادة العربية، فقد أرجعها ابن خلدون إلى أنها انتشرت بفعل سيادة العرب على العجم، وأن الناس تبع لدين ملوكهم وهم أيضا يتبعون لغات من يسودوهم، وهذا نسبي بشكل كبير، وتخالفه شواهد لا حصر لها، فصحيح أن العرب فتحوا بلاد الأعاجم شرقا وغربا، ونشروا الإسلام والعربية معهم، ولكننا نرى أن الظاهرة غير مطلقة، فهناك شعوب تقبلت الإسلام دينا، والعربية لسانا، مثل العراق والشام ومصر

وشمال أفريقيا، وهناك شعوب آمنت بالإسلام، واتخذت العربية لغة للعلم الشرعي ولكنها ظلت على لغاتها الأصلية مثل: فارس، الهند، تركيا، مسلمي وسط آسيا والصين وجنوب آسيا وغيرها. وهناك أمر آخر ساعد في تجذر اللسان العربي في العديد من الأقطار والبلدان، وهو هجرة واستقرار كثير من القبائل العربية من الجزيرة العربية إلى البلاد المفتوحة، نلمس هذا في العراق ومصر وبلاد المغرب العربي، وربما كان هذا سببا مباشرا في انتشار العربية، بجانب الإسلام والقوة الروحية الهائلة التي صاحبته، وساهمت في جعل العربية لغة عبادة وعلم وانتماء.

وقد عزز ابن خلدون هذا المنحى وهو يؤكد على أن "حملة العلم في الملة الإسلامية أكثرهم العجم، لا من العلوم الشرعية ولا من العلوم العقلية، إلا في القليل النادر، مع أن الملة عربية، وصاحبها شريعتها عربي، والقرآن الذي تنبعث منه علومها كلها عربي"([١٠])، ويرجع ذلك إلى انشغال العرب بالرياسة عن طلب العلم، كما في الدولة الأموية والعباسية، وأن العجم أهل حضارة وصناعة من قبل، فلا عجب أن يظلوا على هذا النهج، بعد إسلامهم وإتقانهم للغة العربية([١١]).

وربما نختلف مع ابن خلدون، في رؤيته التي ربط فيها انتشار اللغة – بشكل عام – وإرجاعها لسيادة الغالب، وتطلع الناس إلى الاقتداء بالسلطان لغة وسلوكا. وهذا يصدق بشكل محدود، ومن الممكن أن

---

[١٠]) السابق، ج٥، ص٢٩٢.

[١١]) السابق، ج٥، ص٢٩٤.

تتسرب ألفاظ من لغة الغالب إلى اللغة المحكية اليومية (العامية)، ولكن يظل الأمر نخبويا، غير متجذر شعبيا، لعوامل عديدة، إلا أن اللغة الأصلية تظل متوطنة، ومن الصعب تغييرها، خاصة إذا ارتبطت بعقيدة مترسخة ثقافيا واجتماعيا وأدبيا، كما هو حادث في العالم العربي.

هذا، ويشير ابن خلدون إلى أن تكوين العربية كان في الجزيرة العربية، حيث اللسان العربي فصيح نقي في حقبة العصر الجاهلي، وإن شابته لهجات، فيشدد أن أفصح لغات (لهجات) العرب في الجاهلية كانت لغة قريش، "لبعدهم عن بلاد العجم من جميع جهاتهم، ثم من اكتنفهم من ثقيف وهذيل وخزاعة وبني كنانة، وغطفان وبني أسد وبني تميم..، وأما من بعد عنهم من ربيعة ولخم وجذام وغسان وإياد وقضاعة، وعرب اليمن المجاورين لأمم الفرس والروم والحبشة، فلم تكن لغتهم تامة الملكة لمخالطتهم الأعاجم، وعلى نسبة بعدهم عن قريش كان الاحتجاج بلغاتهم بالصحة والفساد عند أهل الصناعة العربية"(١٢). فقد عدّ ابن خلدون البعد عن مؤثرات لغات الأعاجم معيارا للنقاء اللغوي، وسببا لتميز لغة قريش، التي نزل القرآن الكريم على حرفها.

وينبه ابن خلدون على المنحى الشفاهي في ثقافة البادية، وأن الكتابة مرتبطة بالأمصار، يقول: "ولهذا نجد أكثر البدو أميين، لا يقرأون ولا يكتبون، ومن قرأ منهم أو كتب، يكون خطه قاصرا، وقراءته غير نافذة. ونجد تعليم الخط في الأمصار الخارج عمرانها عن الحد أبلغ، وأسهل

---

١٢) السابق، ج٥، ص٣٠٧

وأحسن طريقا، لاستحكام الصبغة فيها"(١٣). فالأمية لا تعيب البداوة ولا البدو، لأنهم في انعزالهم النسبي عن العالم الخارجي حافظوا على سواء اللغة، وعندما خالطوا العجم، تغير لسانهم وظهر اللحن، وبمرور الزمن، لم تعد العربية نقية في البادية، فقد تمكنت اللهجات منها.

لذا، من الواجب أن يكون الباحث واعيا في التعامل مع الأدب الجاهلي وأنه أدب شفاهي، أنتجته ذهنيات أمية في الأساس استغرقت حوالي ألفين سنة حتى تكونت ثقافتها ولغتها، وشهدت محاولات الإنسان العربي الجاهلي للعيش في الصحراء، ومجابهته لتحدياتها وبيئتها القاسية الصعبة، متحملا كل مشاقها. وظلت الشفاهية سائدة، حتى ظهر الإسلام، وقام علماء ولغويون ورواة بجمع وتدوين ثم تنسيق وترتيب الشفاهيات الجاهلية، مراعين الدقة والتوثيق بشكل كبير، فلا يجب أن نطبق عليهم معايير الحكم التي نجدها في اللغة المكتوبة ولا مقاييس الإبداع المكتوب كما نرى في آداب العصر العباسي مثلا حيث تكرست الكتابة كآلية للإبداع تأليفا وحفظا ونشرا. فالشعر الجاهلي انعكاس للبنية الذهنية الشفاهية في الجاهلية، وللذاكرة الشفاهية، ومكونات الثقافة الشفاهية التي كانت سمة أساسية في الجاهلية، وقد استمرت الشفاهية في عصور تالية، ويعد الشعر النبطي امتدادا للشعر الجاهلي الفصيح، ولكن شابت الأول تأثيرات اللهجات وانحراف اللسان العربي(١٤).

---

١٣) السابق، ج٢، ص٣١٢.

١٤) الصحراء العربية: ثقافتها وشعرها عبر العصور، قراءة أنثروبولوجية، د.سعد العبد الله صويان، الشركة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ٢٠١٠م، المقدمة، ص١٣، ١٤.

وبالطبع وجود وعي بالبعد الشفاهي في التراث العربي، لا يقتصر على الحقبة الجاهلية فحسب، وإنما يمتد لكل ما هو شفاهي ثم تم تدوينه طيلة قرون الحضارة العربية الإسلامية وإلى يومنا، فالشفاهية مرتبطة بالإبداع الشعبي، أيا كان، وكثير من المبدعين كانوا جاهلين بالقراءة والكتابة أو يعرفون منها القليل، وفي العصور المتأخرة، ظلت الأمية سائدة في أوساط البداوة، وكذلك في الأرياف والقرى الفقيرة، فاتجه المبدعون إلى الشفاهية، يصوغون إبداعهم باللهجات المحكية.

فروقات بين السرد الشفاهي والمدون:

رصد الباحثون في الشفاهية والكتابية سمات أسلوبية فارقة بين السرد الشفاهي والكتابي، يستفاد منها في دراسة السرد دون شك، لأنها تتصل بلغة السرد، وطريقة تقديمه وعرضه، وبالقطع يؤثر في التلقي له.

من هذه السمات: عطف الجمل بدلا من تداخلها، فالسارد الشفاهي يميل إلى العطف لأنه معني بتقديم الحدث وتفصيلاته أكثر من التفنن الأسلوبي، ومنها أيضا: الأسلوب التجميعي في مقابل التحليلي؛ ترتبط سمة التجميعية ارتباطا وثيقا بالاعتماد على الصيغ لتقوية الذاكرة، فعناصر الفكر والتعبير الشفاهي لا تميل إلى أن تكون وحدات منفردة بسيطة بل إلى أن تأتي على هيئة عناقيد من الوحدات كتلك العبارات المتوازية أو المتعارضة، سواء كانت في جمل بسيطة أو مركبة، وأيضا الأسلوب الإطنابي أو الغزير فالإطناب يميز الفكر والتعبير الشفاهي، فهو إذن في دلالته العميقة ألصق بالفكر والتعبير منه بالتفكير الخطي / الكتابي. كذلك: فإن الشفاهية تتميز

بطابع المحافظة أو التقليدية فإن المجتمعات الشفاهية تحتاج إلى توظيف طاقة عظيمة في قول ما قد حصلته من معرفة ومشقة على مر الأجيال وفي إعادة قوله. وهذه الحاجة تؤسس حالة عقلية تقليدية أو محافظة جدا على نحو يحول منطقيا دون التجريب الذهني. والمعرفة صعبة المنال وثمينة؛ والمجتمع يقدر تقديرا عاليا حكماءهم الكبار من الرجال والنساء الذين يناط بهم حفظها؛ والذين يستطيعون أن يحكوا قصص الأيام الخوالي. فما يميز الشفاهي أنه أكثر اقترابا من الحالة الإنسانية في غياب التصنيفات التحليلية الدقيقة التي تعتمد على الكتابة في إرساء المعرفة على مبعدة من التجربة اليومية المعيشة. وينبغي على الثقافات الشفاهية أن تصوغ كل معارفها وتتكلم عنها بشكل يجعلها وثيقة الصلة بالحياة الإنسانية ويمكنها من استيعاب العالم الموضوعي غير المألوف ضمن العلاقات الإنسانية المألوفة والمباشرة. أما ثقافة الكتابة فهي متمثلة بصورة أكبر في ثقافة الطباعة، فيمكن أن تتعامل مع ما هو إنساني عن بعد بل إن تفقده طبيعته حيث تجدول الأشياء مثل أسماء القادة والمراتب السياسية في قوائم محايدة مجردة كلية عن السياق الإنساني(١٥)، أيضا فإن المرويات الشفاهية تميل إلى الموقفية أكثر من التجريدية كل تفكير يتعلق بالمفاهيم هو تفكير تجريدي إلى درجة ما، وهذا يولّد لهجة المخاصمة في السرد الشفاهي المعبرة عن أجواء صراع بين المتخاصمين في الحدث أو الموقف(١٦).

---

١٥) انظر: الشفاهية والكتابية، ص٨٠-٨٦.

١٦) السابق، ص٨٧، ٩٢.

والشعراء أو الرواة والمؤدون للشعر الشفاهي لا يرتجلون الأحداث؛ خاصة الشعر الذي يحتوي على سرد / قص / حدث / خبر، فإنهم لا يمتلكون قوالب جاهزة يوظفونها للتعبير عن الأحداث، إنما يعتمدون على الذاكرة في حفظ القصائد المعدة سلفا سواء من قبل الشعراء أو محفوظة سلفا من الرواة والمؤدين، لكن تسلسل الأحداث يساعدهم على التذكر، وحتى الأماكن المتتالية في الطريق التي يعرفونها تساعدهم على الانتقال من البيت إلى البيت الموالي، مع مراعاة تتابع المواضع في الطريق يكفل لهم ضبط تتابع الأبيات، غير أن الحفظ الحرفي لا يحرر العقل من الاعتماد على وسائل الشفاهية كالصيغ والاستعانة بالسرد والإيقاع وغير ذلك فالراوي مبدع آخر والشاعر / الأديب يبدعه عند كل أداء جديد(١٧).

"فالراوي مبدعا" تعبير واصطلاح يفتح المجال للنظر في طبيعة دور الراوي، هناك من الرواة الذين هم أشبه بآلات التسجيل، يجيدون الحفظ والاستظهار وإعادة التقديم، وهناك من يضفي على النص المروي بعضا من روحه ووجهة نظره، مراعيا تشويق مستمعيه، أو قول ما يرضيهم، خصوصا إذا اتخذ "الرواية حرفة على نحو ما نجد عند رواة السير الشعبية العربية، الذين جابوا القرى والبوادي، وكانوا يقصون مستخدمينَ قدراتهم الأدائية، وبعضهم استخدم آلات موسيقية شعبية (مثل الربابة في مصر)، فيما يسمّى الأداء المحترف للرواة الذين كانت لهم تقاليد ثابتة أو شبه ثابتة، بحسب درجات الاحتراف في صنعة الإنشاد، والتي كانت غالبا وراثية

١٧) السابق، ص١٣١، ١٣٢.

وتعتمد على التلقين والمشافهة والمحاكاة، حفاظا على سر الصنعة، وسرية النص. وقد كان الإنصات إلى رواية السير الشعبية أمرا رائجا حتى القرن التاسع عشر والعشرين، بين المتعلمين والبسطاء على حد سواء، وكان الحكواتي أو شاعر الربابة يستغرق ستة أشهر تقريبا في إنشادها، نظرا لضخامة هذه السير، حيث يستأنف المنشد كل مساء الإنشاد، من حيث انتهى في الليلة الماضية، وكان المنشدون / الرواة من العبقرية بحيث يثيرون السامعين (بالإمعان في الإيهام لهم)، مما يجعل المستمعين أحيانا يرفضون إنهاء الجلسة، إذا كان بطلهم أسيرا أو مسحورا، فلابد للراوي أن يحرره(١٨).

وبعضهم اختصوا بسير شعبية بعينها، لأن قومهم يريدون تلك السير، لأنها تمثل امتدادا تاريخيا خاصا بهم، أي بها جانب وجداني يفتخرون به يطلق عليه باحثو الفولكلور "البعد الثالث"، لأن السيرة الشعبية (ومثلها كذلك سرديات جماعية كثيرة) يرون السيرة مصدرا للتأريخ والبطولات وتنمية الفخر والعزة، مما يحفز الراوي على إشباع هذا الجانب(١٩)، كما أن الراوي في السير الشعبية يلتزم بأمور عديدة منها: اللغة المفهومة التي ينبغي أن يقدمها لمستمعيه، والأداء الفني الجاذب، والمصطلحات السهلة، والتشويق، وتقديم دور تعويضي نفسي، يشبع

---

١٨) التراث القصصي في الأدب العربي (مقاربات سوسيو سردية)، د.محمد رجب النجار، منشورات ذات السلاسل، الكويت،١٩٩٥م، ص٢١٠.

١٩) الرياضة في السيرة الهلالية، قراءة في النص المدون للبهادية، ياسر أبو شوالي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٠ م، ص٢٩.

الرغبة في الفخر والاعتزاز في نفوس سامعيه أو ما يسمى منظومة القيم الثقافية المقدمة للسامع([٢٠])، فكانت لها وظائف عديدة: قيمية، قومية، وجدانية، جمالية.

فالبناء اللغوي والسردي للسيرة يعتمد في خطابه الخاص على كم هائل من الصيغ المحفوظة الشعرية والنثرية، والتي تتجلى على هيئة مواقف ثابتة، خاصة تلك التي تعتمد على التكرار اللفظي الموروث، من مسكوكات لفظية أو مشاهد معلبة، أو شخصيات جاهزة، أو وحدات نمطية مكررة، يدعمها التكرار الدائم والمستمر لها، داخل السيرة الواحدة أو بين السير جميعا([٢١]).

كل هذا وغيره، يجعلنا نرى أن كثيرا من السرديات الشفاهية خضعت لاعتبارات الراوي، التي هي نابعة من سياقات ثقافية واجتماعية وقومية ولغوية.

والذي لا شك فيه، أن حفظ ورواية واستظهار ومن ثم تسجيل الشعر يكون أسهل من النثر، لأن الشعر له خاصية الوزن والتقفية، التي تجعل استرجاعه ميسرا، كما أن حجم مادته اللغوية / النصية يظل محدودا بالقياس إلى السرديات النثرية المطولة، فالثانية يكون دور الراوي فيها الحفاظ على الوقائع ورسم الشخصيات، والاطلاع على تصاعد الأحداث، مع حفظ الأشعار / الأغاني المنشدَة من قبل شعراء القبيلة إن

---

[٢٠]) انظر تفصيلا: المرجع السابق، ص٣٠.

[٢١]) التراث القصصي في الأدب العربي (مقاربات سوسيو سردية)، ص٢٠٦.

وجدت، وكثير من الرواة كانوا حافظين ببراعة بحكم أنهم محترفون لهذه الصنعة، يرددونها مرات في اليوم، وآلاف المرات في العمر، ويحفظونها صبيانهم وتابعيهم.

لقد كان الشعر يسري بين القبائل كالنار في الهشيم، فما إن تصدر قصيدة أو أبيات منها لشاعر في شعب من شعاب الجزيرة، حتى تجدها قد وصلت إلى شعاب أخرى، عبر قنوات سهلت عملية سيرورتها، معتمدة على شغف العرب وحبهم للشعر والسماع، خصوصا فيما يتعلق بهجاء قبيلة أو الفخر بأمجاد قبيلة أخرى، ومن هذه القنوات: الوفادة على الماء، والأسمار العربية، والضيافة العربية، والقوافل التجارية، والأسواق، والحروب، والوفادات على الملوك، ومواسم الحج، فهي محطات للرواية حيث يجتمع الناس في تلك الفضاءات، وهم من قبائل متفرقة، فينقل الحاضر إلى الغائب، وينقل الفرد إلى القبيلة(٢٢)، وكان الشعر يروى، جنبا إلى جنب مع القصص والأخبار والمواقف، أي أن السرد صاحب الشعر، وبرز في القبائل رواة وإخباريون يعنون بكل هذا.

ونفس الأمر كان مع أيام العرب في الجاهلية، وسرديات السيرة النبوية وقصص الصحابة والتابعين، فقد شملت من الأحداث والمواقف، والشعر والمنثور الكثير، ووجدت آذانا صاغية، ونفوسا مرحبة بها، طيلة العصور الإسلامية.

---

٢٢) كيف تلقى العرب القدامى الشعر؟ د. إدريس بووانو، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر٢٠٠٣م، ص١٣.

فالأمر لم ينتهِ مع مجيء الإسلام، والبدء في تأسيس الحضارة العربية الإسلامية على أسس قوية، اتخذت من الإسلام قوة روحية، ومن الفتوحات عناصر تيه وفخر، ومن الرغبة في التأسيس الحضاري سببا لتحويل الجهد من الرواية لمجرد الرواية إلى الرواية لأهداف تعليمية (تعليم الأجيال)، أو فنية (الإمتاع والتسلية وتذاكر أخبار السابقين) أو توثيقية (من أجل حفظ التراث العربي من عوادي الزمن، عبر حركة الجمع والتدوين، وما واكب ذلك من عمليات التوثيق والضبط)، بجانب أبعاد اجتماعية تمثلت في مقاومة اللحن، ومجالسة الخلفاء والولاة والأمراء وغيرهم من الأعيان، وأيضا المجالس التقليدية على عادة العرب([٢٣]). فاستمرت الرواية للشعر والسرد، وحافظ الرواة على الأخبار، وجددوا التراث العربي الجاهلي والإسلامي، وبالطبع حافظوا على النصوص المروية قدر استيعاب ذاكرتهم، ومهاراتهم في الحفظ، والاسترجاع، بنفس التراكيب والجمل.

كما أن الطابع السردي لبعض القصائد يساعد على حفظها، فالقصيدة السردية من بدايتها إلى نهايتها تيسر ذلك، ومن ذلك قصائد الرحلة التي قد تكون خيالية أو واقعية، يذكر الشاعر الهدف من الرحلة، ثم يسرد مغامراته في طريقه إلى الهدف والأخطار التي تعرّض لها، والمواضع الكثيرة التي مر بها في طريقه، يصفها وصفا دقيقا كأنما يريد أن يثبت صدقه إلى غاية أن يصل إلى المكان المقصود، ويصف مشاعر الفرح عند وصوله

---

[٢٣]) السابق، ص١٤-١٦.

الهدف،أو يواصل في ذكر التفاصيل([24])، فتجمع القصيدة بذلك بين البنية النغمية والسردية.

تلك السمات وغيرها لابد أن تكون حاضرة في وعي الباحث والناقد الأدبي، لأنها تمثل أطرا عامة في دراساته وبحوثه، وتجعله متفهما للسرد الشفاهي، وأجوائه، وطبيعة المجتمعات التي أنتجته، وأنها مجتمعات محافظة على تراثها، ويمثل هذا التراث شأنا عظيما لها، كذلك في الجوانب الأسلوبية والبنائية للنص المسرود، ومنظومة القيم الفكرية والنفسية والجمالية للمجتمع.

الوعي بالشفاهية في قراءة التراث العربي:

الوعي بالشفاهية يعني: الوعي بالبعد الشفاهي المسبق في المسرود المدروس إن كان تكوينه شفاهيا، وشتان بين سرد تكوّن شفاهة ثم سُجل، وبين سرد كُتب مباشرة، وهذا الوعي يفيد الباحث في دراسته لأنه يضعه في حسبانه أن المتلقي سامع إذا كان سردا شفاهيا، قارئ إذا كان سردا كتابيا، وأن آليات مخاطبة السامع تختلف عن القارئ، وهذا يفرض سمات أسلوبية، من العبث إن وجدناها مكتوبة أن نتجاهلها أو نذمها، بل تخضع للدراسة، لنعرف طبيعة المتلقي السامع لتلك السرديات. أيضا، لابد أن نعي أن الأمم لها سردياتها الأساسية التي تمثل مرجعياتها في فهم ماضيها وعقائدها وكلها كانت شفاهية أولا، ثم سجلتها على المعابد أو أوراق البردي أو كتب

---

[24]) جماليات الشعر الشفاهي: نحو مقاربة أسلوبية سيميائية للنص الشعري الشفاهي (رسالة دكتوراه)، د.أحمد زغب، جامعة بن يوسف بن خدة، الجزائر، ٢٠٠٦/٢٠٠٧م، ص٦٠.

الجلد، من أجل حفظ المستقر الشفاهي بين أبناء الأمة، ومن ثم فهي جزء لا يتجزأ من الثقافة الشعبية / النخبوية، ومن هوية الأمة، ومن تاريخها، حتى لو اختلطت بها الخرافات والأساطير، فإن الأخيرة أيضا تعبر عن تطور في فكر الأمة وتصوراتها عن الوجود وما خلفه والحياة والناس.

وفي ذلك، ينبه "سعد صويان" إلى الدور الذي قامت به الذاكرة قبل استخدام الكتابة ثم الدور الذي لعبته الكتابة في تحوير الأجناس الأدبية وما أحدثته من تحولات في طبيعة الأدب وسياقاته الإبداعية والأدائية، ناهيك عن العلاقة بين المبدع والمتلقي. وصار المختصون يتساءلون عن مدى تأثيرات الكتابة والقراءة على مضامين الأدب ووظائفه الاجتماعية وطرق إنتاجه ووسائل تداوله، وصاروا يولون أهمية خاصة للسمات الفنية والذهنية والنفسية التي تميز عصور الشفاهة عن العصور اللاحقة التي تفشت فيها الكتابة وحل فيها التدوين محل الذاكرة في حفظ النصوص الأدبية([٢٥]).

مما يدفعنا إلى المزيد من التأمل حول الدور الذي أحدثته الكتابة / التدوين في بنية السرد المدون، والذي لا يمكن بأي حال أن نتخيل أن السرد الشفاهي كُتِب كما نُطِق وحُكيَ، بدون تدخل من المدون، أو أن المدون سجل الروايات الشفاهية كما هي ولم يفاضل بينها في أيها الأقرب منها للتدوين، وهل قام بتسجيل أو الإشارة إلى الروايات الأخرى، أو أن

---

[٢٥]) منهجيتنا الاختزالية في تناول الفنون القولية، د. سعد صويان، على موقعه الشخصي: http://www.saadsowayan.com/html/Articles/A60.htm

هناك كتبا حوت الروايات الأخرى. فمن المهم إعمال المقارنة أسلوبيا وفكريا وعلى أصعدة التلقي والبيئة المستقبلة للروايات المختلفة.

ويبقى السؤال الأهم: هل تم تدوين كل شيء أم أن التدوين خضع لتأثيرات السلطة أو ميول المدون نفسه أو مؤثرات دينية واجتماعية راحت تنتقي ما يصلح للتدوين وما لا يصلح؟

إذن، تتحول القضية بهذا السؤال إلى فضاء أوسع، يتجاوز النص المدون إلى ما هو أبعد منه، أو ينتقل إلى ميادين واسعة يُفهَم النص من خلالها، ومن ثم يناقش أيضا عبر فضاءاتها، كي تكون الأحكام الصادرة أقرب للحقيقة وليست قاطعة، تحمل قناعات مسبقة، تتهم ولا تعي السياقات الثقافية للتدوين والتلقي.

إذن، فلا يمكن الوعي بالتراث العربي عامة، والسرد منه خاصة إلا من ضمن منظور كلي، ينطلق من أن الثقافة العربية أساسها المشافهة، فاللغة العربية في صفائها ونقائها كانت في العصر الجاهلي، وإن وجدت تمايزات في لهجات القبائل.

ففي المجتمعات الأمية، مثل مجتمع الجزيرة العربية في عصوره الماضية، يتضافر الأدب الشفاهي مع بقية النشاطات الاجتماعية ويتقاطع مع مكونات الثقافة الأخرى بحيث يستحيل فصله عنها والنظر إليه كنشاط مستقل، كما هو الحال في الأدب المكتوب، والأدب المكتوب كان قليلا، وحافظ العرب على شفاهيتهم قبل الإسلام وبعده، وظلوا على ذلك عصورا طويلة، خصوصا مع انتشار الأمية التي تمنع القراءة، وتعزز السماع والنقل الشفهي.

لذا، فإن وظائف النص الشفاهي تتعدد بحيث تشمل وظائف أخرى تساند وظيفته الفنية وتتعدى قيمته الجمالية، إنه أشبه ما يكون بمادة البترول الخام التي يمكننا أن نستخلص منها العديد من المشتقات إذا كانت لدينا معدات التكرير اللازمة، والتي تعني في هذه الحالة الأطر النظرية والأدوات المنهجية الملائمة. فهو نص أدبي ومادة لغوية ومصدر تاريخي ووثيقة إثنوغرافية تعكس جوانب الحياة المتعددة في المجتمع الأمي. ومن أجل إضاءة مختلف المستويات الدلالية والجمالية لهذا النص الشفهي والتعرف على وظائفه المتباينة لا بد من التطلع إليه من منظور أعم وإخضاعه لنظرة شمولية فاحصة تكسر قيود التخصصات التقليدية وتتضمن مزيجا مركبا من مناهج التحليل الأدبي واللغوي وكذلك مناهج التحليل التاريخي والاجتماعي والنفسي(٢٦).

وقد ظلت العربية سوية بشكل كبير، لدى القاطنين في الجزيرة العربية، حتى بدأت الهجرات العربية إلى الأمصار المفتوحة، وتأثر اللسان العربي بعناصر أجنبية، أو بثقافات أخرى. ولو نظرنا إلى مختلف المدونات عن العصر الجاهلي وأشعاره وسردياته، سنجد أن أساسها شفاهي، بل وإن الرواة المدونين حرصوا على تسجيل روايات عدة وإن تعارضت، لأن مصادرها شفاهية، ونفس الأمر مع الإسلام، فالقرآن تم تداوله بداية شفاهة، مع تدوينه على الرقع والجلود والعظام، ونفس الأمر مع السنة النبوية الشريفة. فيمكن القول إن الثقافة العربية الوجه الأول لفهمها هو

---

٢٦) منهجيتنا الاختزالية في تناول الفنون القولية، مرجع سابق.

الشفاهي، والوجه الثاني الوعي بانتقال الشفاهي إلى المكتوب، ثم التأليف المباشر بالكتابة، بما لا يعني نسيان الشفاهي.

وفي الثقافة العربية، فإن الدلالة على السرد في اللغة العربية تكاد تكون مشتركة في غالبية الأفعال اللغوية الناقلة لكل من: الخبر، الموقف، التاريخ، الواقعة / اليوم، المثل، القصيدة الشعرية، تراجم الشخصيات، أنساب القبائل، فنحن نجد لدينا عدة كلمات تستخدم في هذا المجال وأبرزها: القصة، الخبر، الحكاية، ويكاد يكون معناها متقاربا ومترادفا.

فالقصة هي: "الخبر وهو القَصَصُ. وقصّ عليّ خبَره يقُصّ أَوْرَدَه، والقَصَصُ: الخبرُ المَقْصوص، بالفتح، والقِصَص، بكسر القاف: جمع القِصّة التي تكتب"([27]) وهي أيضا: "قَصَّ أثَرَه قَصّاً وقَصيصاً: تَتَبَّعَه، والخَبَرَ: أعْلَمَهُ"([28])، والخبر هو "الخَبَرُ النَّبَأُ " وهو أيضا " وخَبَرْتُ الأَمرَ أَخْبُرُهُ إذا عرفته على حقيقته"([29])، والحكي هو: "وحكيت عنه الحديث حكاية، والمحاكاة المشابهة"([30]) "ونقلت عنه الكلام: حكاية"([31])، فالملاحظ أن الكلمات تعطينا معنى متقاربا، فالخبر يعني فيما يعنيه تقديم خبرا / معلومة /

---

[27]) لسان العرب، محمد بن مكرم بن منظور الافريقي المصري جمال الدين أبو الفضل، دار صادر، د ت، مادة قصص، ص٣٦٥٠.

[28]) القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٥، ١٩٩٦م، مادة قصص، ص٨٠٩

[29]) لسان العرب، مادة خبر، ص١٠٩١

[30]) السابق، مادة حكي، ص٩٥٤.

[31]) القاموس المحيط، مادة حكي، ص١٦٤٦.

جديدا / حادثا، وهو في نفس الوقت يعطينا دلالة القصّ، وأيضا فإن الخبر يعطي معنى القص الواقعي الحقيقي "خبرت الأمر أي عرفت حقيقته"(٣٢)، والحكاية نفس المعنى، وتستخدم أيضا في كثير من اللهجات بمعنى الكلام، فالحكاية ما يحكى أو يقص، واقعا كان أو متخيلا، والعرب تقول: هذه حكايتنا(٣٣)، وكأن الكلام كله هو حكي، قص، خبر، إنباء، سرد.

والوجه المقصود هنا: أن حياتنا اليومية الشفاهية، والمكتوبة، ما هي إلا حكي وقصّ وسرد، فكلٌ يروي الأمر من وجهة نظره، وحسب زاوية رؤيته وموقعه، وفي نفس الوقت يمكن أن تكون القصة معلومة وخبرا ومعرفة، والعكس صحيح، وهذا لا ينفي ذكر المعلومة المجردة أو الخبر بمعنى الإنباء، فهذا حادث، وغالبا ما يكون وراء كل خبر قصة وحكاية.

ولو أردنا أي معلومة عن قبيلة أو قصيدة أو بطل أو نسب أو واقعة، ونقبّنا عنها سنجد من خلفها سرد، وغالبا ما يكون سردا متعددا في حكيه، مختلفا في رواته، فكل يروي من وجهة نظره، ووفق معرفته بالأمر، وكثيرا وفق هواه أو بالأدق انحيازاته النفسية والقبلية، وفي كل هذا يمكننا المقارنة، والتمحيص، وصولا للحقيقة، التي ستكون في النهاية أيضا سردا.

لقد كان العرب إذا "جرت بينهم حادثة غريبة، أو اتفقت لهم نكتة غريبة، ضربوا بها الأمثال، وسارت بين القبائل تلك الأقوال، فلا تغيب هاتيك الخواطر

---

٣٢) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط٤، ٢٠٠٤م، ص٢١٤.

٣٣) السابق، ص١٩٨.

عن أفكارهم، ولا تزول مدى الأيام والليالي عن خزائن خواطرهم"([٣٤]).

وهذا ما ميز أمة العرب، في قدرتهم على الحفظ المتقن، وسرعة النقل بين القبائل، وتعدد مجالس السمار والحكائيين.

لقد كان لكل قصيدة أو مثَل أو صراع أو مقطوعة شعرية قصة من خلفها، في كل خبر منقول قصة، يقودنا إلى قصص، والقصص تفضي في النهاية إلى روايات ورواة يمكن للباحث أن يعتمدها في ضوء ما تجمع لديه من خيوط، ومن ثم يعكف على تحليلها.

ولو تطرقنا قليلا إلى الجانب الشرعي، سنجد أن الأصوليين يميزون في مجال الشريعة بين اللغة العربية واللغات الأخرى، فهم يرون أن في اللسان العربي مشتركا بين جميع الألسنة (اللغات) وهو مقاصد المتكلمين في الكلام العادي، ولا تختص أمة دون أخرى بها، أما ما يختلف فيه اللسان العربي عن باقي الألسنة كما يرون فهو "تلك الحكاية، وذلك الإخبار، فإن كل خبر يقتضي في هذه الجهة أمورا خادمة، لذلك الإخبار، بحسب المُخْبِر والمخبَر عنه، والمخبَر به، ونفس الإخبار، في الحال والمساق، ونوع الأسلوب من الإيضاح والإخفاء، والإيجاز والإطناب، وغير ذلك"([٣٥])

فقد كان في وعي الأصوليين وعلماء الشريعة في منظورهم أن الخبر

---

[٣٤]) بلوغ الأرب في معرفة أخبار العرب، ج١، السيد محمود شكري الألوسي البغدادي، تصحيح وضبط: محمد بهجة الأثري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٣هـ، ص٣٨

[٣٥]) الموافقات في أصول الشريعة، أبو إسحاق الشاطبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦م، ج٢، ص٥٦.

يحمل معلومة وحكيا من ورائه، ولا يفهم إلا من خلال أسلوبه، وحاله، ومساقه، وكثير من المسائل الفقهية عبارة عن وقائع وأحداث وسلوك شخصيات تروى أمام الفقيه بوصفها أخبارا وقصصا، ومن ثم يكون السؤال عن الرأي الشرعي منها والتكييف الفقهي لها، لذا على الفقيه أن يعي اللغة ومترادفاتها ولهجاتها وثقافات الناس أيضا.

الشفاهية والكتابية في المنظور المكاني:

المنظور المكاني يعني أثر المكان / البيئة / الجغرافية في الحياة اللغوية والأدبية شفاهية كانت أو كتابية، لأن المكان له انعكاساته التي لا يمكن إغفال تأثيره. "فقد تشكلت نفسية العربي القاطن في الجزيرة العربية على بعدين أساسيين: الذات الخاضعة للمكان، والمتمردة عليه في آن، مما أنتج حياة صراع، تجلت في الرغبة في تأكيد الذات عبر الفروسية، فهو صراع وجودي"([٣٦])، مع قسوة المكان من جهة، وفي الصراع مع القبائل الأخرى من جهة ثانية، ففقر المكان كان سببا أساسيا في المعارك التي كانت تدور بين القبائل.

كما أن نقاء لسان قريش يعود لعامل مكاني لأنها كانت بمعزل عن المؤثرات الأعجمية في الدول الأخرى أثّرت في الوقت نفسه على القبائل المتاخمة لها، كما أن وجود لهجات متعددة لدى القبائل ناتج عن أثر مكاني، لأن الصحراء بيئة فقيرة ساهمت في تكريس الحياة البدوية، وانكفاء القبائل على نفسها.

فوجود لهجات قبلية مع الفصحى النموذج طبيعي في منظور علم

---

٣٦) العرب في العصر الجاهلي، ص٧٤، ٧٥.

اللهجات Dialectology، والذي يرى أن هناك عوامل كثيرة تساهم في نشوء اللهجات، منها الموقع الجغرافي / المكاني، حيث نرصد مجتمعات وجماعات أصغر حجما تكون لهجاتها على مسافة أكبر من اللغة الرسمية الأم، وتتداخل عوامل اجتماعية في تكوين اللهجات وتندرج ضمن علم اللهجات الاجتماعي Socail Dialectology، والذي ينظر إلى المؤثرات والاختلافات الاجتماعية في تكوين اللهجة، وفي السمات اللغوية الفردية والجماعية،وأيضا فيما ينتج عن هذه المؤثرات من تعبيرات لغوية تنعكس في المتداول اليومي وفيما ينتج من آداب(٣٧).

والأهم أن العامل المكاني عامل حتمي في عدم قيام حياة حضرية إلا في المواضع التي توافر فيها الماء بشكل دائم، لذا، وُجِدت الكتابة في الحواضر، وندرت في البوادي.

وبنظرة أخرى، فإننا نرى أن المكان دعّم الشفاهية حفظا وروايةً، وأمدَّ التراث العربي بسرديات لا آخر لها، وكما يقولون:ف "قد دون المتأخرون ما تلقوه من الثقاة، وما سمعوه من أفواه الرواة، من أيامهم وأخبارهم وأمثالهم وأشعارهم، فبلغ ذلك ما بلغ من المجامع والأسفار، حتى تجاوزت دوائر العد والانحصار، هذا مع أن ذلك لم يصل إليهم كقطرة من بحار، وذرة من جبال في قفار"(٣٨).

---

٣٧) انظر للمزيد في هذا العلم: علم اللهجات الكمي الاجتماعي: تفسير الاختلافات اللغوية جغرافيا واجتماعيا، مارتيخن فيلنج، جون نيربون، هارالد بايين، ترجمة: مالك أحمد عساف، مجلة الثقافة العالمية، الكويت، سبتمبر – أكتوبر ٢٠١٢م، ص٣٩-٤١.

٣٨) السابق، ص٣٨، ٣٩ .

ولو ارتكزنا في قراءة هذا المخزون المتراكم؛ على منظور السرد ومنهجيته، سنجد أنفسنا أمام أمة ساردة منذ العصر الجاهلي وإلى عهد قريب، حيث القبائل العربية تجوب الجزيرة العربية، بحثا عن الكلأ والماء، أو في أماكن الحضارات على قلتها مثل اليمن، وثمود، وعاد، حيث ساعدت الظروف الطبيعية على إقامة مجتمعات زراعية مثل اليمن ويثرب والطائف وشرق الجزيرة على ساحل الخليج العربي، أو مجتمعات تجارية مثل مكة المكرمة، بما لها من مكانة دينية وأسواق سنوية، ومن ثم علا شأنهم، عندما تشربت نفوسهم الإسلام عقيدة وأخلاقا ثم جهادا وفتوحات، جعلت العرب حاملين لواء الإسلام، تتهاوى تحت أقدامهم امبراطوريات عريقة، وتنسحب جحافلها العسكرية أمام الحماسة الدينية الهائلة التي حوتها نفوس العرب الفاتحين، مؤذنة بدخول العالم القديم المعروف آنذاك عصرا جديدا، بدين جديد، وحضارة جديدة، ولسان جديد، وثقافة جديدة.

فيمكن النظر إلى الثقافة العربية عبر مراحل عديدة مرّت بها، المرحلة الأولى ما قبل الإسلام (العصر الجاهلي)، والذي ينقسم إلى جاهلية بعيدة وجاهلية قريبة، وقد عاشت في الجاهلية البعيدة العرب البائدة , وعرب الجنوب الذين حققوا ازدهارا حضاريا، وهي مرحلة مجهولة الأخبار، إلا ما سجلته بعض النقوش والآثار، أما الجاهلية القريبة فيؤرخ فيها بأقدم الشعر والذي يعود إلى العام ٥٦٥م، والباحثون يشيرون إلى أن الشعر الجاهلي يعود إلى فترة مئة وخمسين سنة إلى مئتين سنة قبل الإسلام، وفق أقدم

النصوص الشعرية الجاهلية[٣٩] وهي التي تم فيها اكتمال اللغة نطقا وشعرا وتقاليد ومفردات ونثرا وسردا، وكانت تمثل فترة النقاء اللغوي الذي استندت إليه حركة جمع اللغة العربية وتقعيدها في القرن الأول الهجري.

وهذا لا يمنع من ارتحال اللهجات مع رحيل القبائل العربية قبل الإسلام، وانتقلت مع أيضا مع استقرار القبائل العربية في الأقطار المفتوحة، ومن ثم تعرضت للمزيد من التفاعل والنمو اللغوي وفي نفس الوقت، كانت لها سردياتها، التي تمتاح من سرديات الفصحى، وفي نفس الوقت تمد الفصحى من سردياتها اليومية، عبر تسجيل آلاف الحكايات المنقولة عن شفاهيات القبائل العربية بلهجاتها المختلفة.

إن عرب الجاهلية وبلادهم، لم يكونوا مجتمعا واحدا، بل كانوا طبقات اجتماعية مختلفة متباينة، تمثّل المجتمعات الإنسانية التي مرت بها البشرية في تاريخها الطويل، على نحو ما نجد في كتب مؤرخي اليونان والرومان، فهناك حضارات زاهية نراها عند عرب اليمن جنوبا، وحياة حضرية مستقرة في الشمال المجاور للشام، في بلاد يقطنها مزارعون وتجار على اختلاف أنواعهم، وهو ما دفع البعض من مؤرخي العرب إلى تقسيم عرب الجاهلين إلى الملوك وغير الملوك، أو أهل مدر وأهل وبر، وأهل المدر يسكنون القرى، ينقسمون إلى زراع وتجار[٤٠].

---

٣٩) العرب في العصر الجاهلي، د. ديزيره سقال، دار الصداقة، بيروت، ط١، ١٩٩٥م، ص٧٠.

٤٠) مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، د. ناصر الدين الأسد، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٦٩م، ص٩، ١٠.

فمن الخلل الفاضح، أن ينظر إلى العصر الجاهلي نظرة واحدة، ويصدر حكما مطلقا عاما، بوصم الجاهليين بالبداوة والجهالة، دون مراعاة الفروق الواسعة في البيئات الاجتماعية المتباينة، فإذا كان هناك عرب منعزلين في أعماق الصحراء، فإن الغالبية منهم كانوا على اتصال بالأمم الأخرى إما عربية أو أجنبية. أما الحضارات العربية القديمة، فلم تبلغ من العمق ومن القوة ما يجعلها ذات سمات خاصة، وما يبعث في حناياها القوة، حتى تتدفق إلى الحضارات الأخرى، وتتفاعل معها، فهي ذات جدولين: أولهما تليد موروث (ثقافي ولغوي)، وثانيهما طريف مقبوس (المأخوذ من الأمم والحضارات الأخرى)([٤١]).

لذا، فإن العلماء يطلقون لفظ العربي في حقبة الجاهلية لتشمل أقواما تحدثوا العربية، أو أنهم كانوا من أبناء العرب، أو أن مساكنهم كانت في أرض العرب الممتدة من بحر القلزم (الأحمر)، بحر البصرة (نهر دجلة)، ومن أقصى حجر باليمن إلى أوائل الشام، دون أن تشمل الشام، حتى إذا جاءت الفتوحات وانتشرت القبائل، دخل في الجنس العربي كل من تكلم العربية، وألّف بها، وكل من ادعى النسب إليها، وإن جاء كلامه فيه عجمة ولحن، فاتسع باتساع الإسلام وأهله([٤٢]).

لو أعدنا النظر في الخريطة الجغرافية العربية قديما، وفي ضوء النظرة الشمولية لكل جوانب الخريطة، بما يجعلها تتجاوز وسط الجزيرة، ومكة

---

[٤١]) السابق، ص١١.

[٤٢]) بلوغ الأرب في معرفة أخبار العرب، ص١٢

والمدينة والطائف، إلى الحواف والحواضر، سنكتشف ثراء وافرا في المعطيات الثقافية، يجعل الجزيرة كلا مختلفا، يحوي شتاتا من مختلف التجمعات الإنسانية: حياة البداوة بكل بساطتها لدى القبائل العربية المتنقلة، وحياة القرى المستقرة كما في يثرب والطائف واليمامة وعمان، وحياة الدولة المتكونة مثل إمارتي المناذرة في الحيرة، والغساسنة في الشام، وحضارات مثل: حضارة ثمود البائدة، وحضارة اليمن السعيد قبل أن ينهدم السد، وحضارة البتراء ومدائن شعيب وغيرها، ناهيك عن الحياة الدينية التي استوعبت الديانات الكتابية (النصرانية واليهودية)، وعبادة الأوثان، والإلحاد، وقبل ذلك الديانة الإبراهيمية الحنيفية. إننا سنجد في المجمل مزيجا ثقافيا واجتماعيا شديد التنوع ثقافيا وماديا وفنيا.

وفي الوقت نفسه، فإن كل هذه المكونات الثقافية والتاريخية، قدمت سردياتها المختلفة، التي تجعلنا مجبرين على قراءتها، وفهمها ضمن الخريطة الجغرافية المكانية للجزيرة العربية، وعدم الاقتصار سرديا على أيام العرب وقبائلهم فقط على نحو ما هو دارج في الدراسات الجاهلية، مما يضيء لنا الكثير من السرديات الواردة إلينا، وبعضها مختلط الأحداث مما يصعب تمييزه أحيانا، ويقرب من الأسطورة.

كما يمكننا قراءة العصر الجاهلي ضمن الاتصال الزمني، بعبارة أوضح: إذا كنا ندرس العصر الجاهلي في امتداداته الجغرافية / المكانية، فإننا لابد من الوعي بأن هذا الامتداد المكاني له بعد زماني، فالجاهلية جاءت فترة متوسطة بين حضارتين: الحضارات العربية والثقافة القديمة

السابقة، والحضارة العربية الإسلامية الناشئة، وقد كان العرب يعرفون عن ماضيهم قبسات أوصلها إلينا المؤرخون الإسلاميون وكانت غائمة غامضة تشوبها الأساطير والخرافات(٤٣).

فلا يمكننا اعتباره عصرا منقضيا بأي حال، على أساس أن الإسلام يجبّ ما قبله من جاهليات، فهذا أمر يخص العقائد، أما البعد الثقافي فلا يمكن محوه، بل لابد من استحضاره لتفسير الكثير من المسرود، وأيضا لإغناء خريطة المسرودات الجاهلية، وفي نفس الوقت ظهرت سرديات إسلامية كثيرة، استندت إلى العصر الجاهلي، وكثير من رواة الجاهلية؛ ولحقوا بالإسلام، واصلوا رواياتهم الشفاهية شعرا ونثرا، وخطبا وحكما، متشعبين بروح الإسلام.

ويُطرَحُ السؤال: لماذا لم تقم الحواضر العربية القليلة بعملية تدوين شاملة في ضوء وجود كتابة عربية؟

وتأتي الإجابة متمثلة في عدم وجود وعي حضاري بأهمية التدوين، من أجل البناء الثقافي ومن ثم الحضاري عليه، فالمجتمعات كانت تقليدية، بسيطة، تمثلها قبائل متقاتلة ومتناثرة، وحواضر متباعدة، وعدم وجود دولة مركزية جامعة، ومن ثم غياب روح الوحدة والحضارة المؤطرة والجامعة للنفوس والعقول، وإن وجدت أشكال مختلفة من الدول والحضارات في الأطراف وبعض المواطن، ولكن الدولة الواحدة الجامعة توافرت بعد ظهور الإسلام، وإقامة الدولة الإسلامية الأولى في عهد الرسول (صلى الله عليه

---

٤٣) السابق، ص١٣.

وسلم)، والعنصر الأهم في نظري هو القوة الروحية الهائلة التي جاء بها الإسلام، وترجمتها النفوس في فتوحات ثم في رغبة في التأسيس الحضاري، ليتحول الأمر من حماسة دينية أثمرت إيمانا واسعا بالعقيدة الجديدة، إلى رغبة جمعية في الانتقال إلى مستوى الإسلام الحضاري.

إن التدوين لم يأخذ في الاتساع إلا منذ أواخر القرن الثاني للهجرة وليس لدينا قبل ذلك الدليل مما يؤكد اهتمام هؤلاء المدونين وجامعي الأخبار وغيرهم؛ بالرواية الأدبية المحترفة، فالأخبار حول الرواية والتدوين تبدأ بالتواتر مع نهاية القرن الأول هذا بالنسبة لأحاديث الرسول(صلى الله عليه وسلم) وسيرته، فإذا أخذنا أهمية هذين الموضوعين في تاريخ الإسلام، واستئثارهما بالأهمية، يكون من المرجح أن تدوين المرويات الأخرى قد تأخر إلى وقت لاحق، لا يمكن التثبت الدقيق منه لأن كل شيء كان يسبح في فضاء الشفاهية اللامتناهي أما قبل ذلك– أي قبل الإسلام– فالأمر أحق بالنفي إلا في حالات نادرة ومنعزلة لا أثر لها([٤٤])، فظلت الشفاهية هي السمة الغالبة على مختلف المرويات، وانتقلت معها عندما تم التدوين لاحقا.

وهذا لا يمنع من وجود وعي بالكتابة لدى أهل الجاهلية، خاصة الشعراء والخطباء، أو بالأدق النخبة من أهل الجاهلية، فقد استعملوها على نطاق ضيق في الحواضر للبيوع والمكاتبات، بل إن هناك من الشعراء

---

[٤٤]) التلقي والسياقات الثقافية، عبد الله إبراهيم، دار الكتاب الجديد، دار أويا للطباعة والنشر، بيروت / طرابلس، ٢٠٠٠م، ص١١٤

من عرف الكتابة ودون بعض قصائده، مثلما روي عن عدي بن زيد([٤٥])، ولكن الشفاهية ظلت أساسا في الحياة الأدبية عامة، وكانت السبيل الوحيد لانتقال نصوص الشعر والخطبة بين القبائل، إما في الترحال عبر القوافل والمرور بمضارب القبائل، أو بفضل الأسواق التي كانت تعقد على هامشها مهرجانات شعرية مثل سوق عكاظ أو عبر آليات الحفظ الزمنية، بفضل الرواة الذين امتلكوا ذاكرة قوية للحفظ الشفاهي، جمعت بين سرعة الحفظ، ودقته، وكان من هؤلاء الشعراء أنفسهم، وكما تحدثنا بعض المرويات، فقد كان لكل شاعر راوية معجب بشعره شديد الحفظ له، أو عدة رواة تابعون، وقد ورد أنه كان لزهير راويته ونجله كعب الذي أدرك الإسلام وأسلم، وأن زهيرا نفسه كان راوية لأوس بن حجر وكان الحطيئة راوية لزهير وآل زهير([٤٦])، ونفس الأمر نجده في كثير من النصوص الأدبية مثل الخطبة والحكم والأمثال، مثلما كانت لديهم المقدرة على حفظ الأقوال، وسرد الأحداث والوقائع بدقة، ومعرفة الأنساب والشخصيات، وكثير من العلوم والمعلومات التي احتاجتها الحياة الجاهلية.

فلما جاء التدوين، اعتمد على آليات عديدة للتوثيق، وإن حافظ على الطبيعة الشفاهية المنقولة، وهذا ما جعل المسرودات والأيام والأخبار تبدأ في كثير منها بكلمات دالة على السرد مثل: حكى لنا، يحكى أن، حدثنا، روى عن، روى لي، يروى أن، سمعنا، أخبرنا، قص لنا، قص عن..

---

[٤٥]) الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، دار الثقافة بيروت ١٩٦٢، ج ٢، ص٨٤

[٤٦]) الأغاني، ج ٢، ص١٦٥

إلخ، مما يؤكد طبيعة الحكائية المميزة للحياة العربية قبل الإسلام وبعده، وكذلك في سائر العصور التالية، فالشفاهية كانت وظلت واستمرت ومازالت جزءا أساسيا من حياتنا.

فليس من المقبول علميا أن كلاما شفاهيا يتحول إلى كلام كتابي بمجرد تدوينه، فللكلام الشفاهي سماته الخاصة التي من أهمها التلقائية والعفوية والترقيعية أما الكتابي فهو فكر مقنع مؤثر في لغة متماسكة فنيا(٤٧).

فعندما ننظر إلى السرد، ونبحث عنه في خضم مرحلة التأسيس والتكوين في العصر الجاهلي، بوصفه العصر الأساسي لتكوين الثقافة العربية والذي تُوّج بالإسلام، فإن الشاهد فيه أنه مستخدم على نطاق يومي وأيضا إبداعي بشكل واسع، وأحيانا يتداخل اليومي مع الإبداعي حين يعبر المبدع سرديا عن مواقف وأحداث عايشها، وأحيانا يكون التعبير اليومي إبداعيا عندما يقص العربي ما شاهده أو قرأه أو سمعه، فيعيد إنتاج الإبداع بطريقته الخاصة، وبأسلوب يخالف أو يوافق ما تلقاه، ونحن نرنو لكل هذا بأعين عديدة: عين جمالية تبحث عن التشكيل الجمالي لتلك السرديات، وعين إخبارية بحسبان أن السرديات الواردة من العصر الجاهلي تمثّل أخبارا في حد ذاتها تفيد المؤرخ واللغوي وغيرهما، وعين ثقافية تدرس النفسية الفردية والجماعية، والأبعاد الفكرية والاجتماعية.. إلخ.

ربما يقول البعض إن هذه خاصية إنسانية، يشترك فيها عموم الناس

---

٤٧) جماليات الشعر الشفاهي، ص٤٢

تقريبا، ونجدها في سائر المجتمعات، حيث بداياتها شفاهية، ثم تحولت إلى الكتابية، وهذا صحيح قطعا، ولكن تأسيس الثقافة العربية في أصولها، ليس كما يظن البعض أن الشعر أساسه، وإنما الشعر أحد أعمدته، أو بالأدق النموذج الإبداعي المتبنى ثقافيا من قبل العرب في جاهليتهم، فقد رأوه الشكل الإبداعي الأمثل للتعبير عن تصورهم للوجود، وأحداث حياتهم، ومشاعرهم، ويومياتهم، وهذا لا يمنع من وجود أشكال أخرى عبّرت عن حياتهم، وببلاغة عالية، مثل المسرودات، والخطب، والأمثال، وقصص أيام الجاهلية، ورحلات القبائل، ومعاركها وطرائفها ومتمرديها من الصعاليك، وحكايات العشق، وكثير منها مختلط بالشعر.

غير أن الشواهد والأخبار التي تثبت أن الإسلام لم يهمش التراث الجاهلي برمته أكثر من أن يتسع لها هذا المجال، صحيح أن الشريعة الجديدة والعقيدة الجديدة كانت في بؤرة الانتباه حتى ترسخ في الأذهان، كل القرآن الذي تنزل في مكة طيلة ثلاثة عشر سنة كان يعالج مواضيع العقيدة كالتوحيد والإيمان بالله بقدرة الله المطلقة والاعتبار من الأقوام السابقين الذين كذبوا رسلهم وحكاية الأخبار عن الأنبياء السابقين. لذلك فإن الذي هُمّش هو فقط التراث الوثني فليس في الشعر المروي عن عهود الجاهلية ما يشيد بالآلهة والعادات المرتبطة بالديانة السائدة في الجزيرة العربية(٤٨)، وأمر التراث الوثني ومحو أغلبه فهو أمر مشكوك فيه، فما ذكرته كتب الرواة التي وصلت إلينا كثير وليس بالقليل، مما يجعلنا نتعرف

---

٤٨) السابق، ص٤٠.

على صورة شبه مكتملة عن الحياة الدينية والعقدية في الجاهلية، وإن كانت نُقِلت إلينا دون تفاصيل كثيرة، خاصة الأشعار والقصص الدالة المادحة للأوثان، ويظل الحكم رهينا بما توافر إلينا من كتب، فالمفقود كثير، حيث تحدثنا الكتب مثلا أن رجلا مثل هشام بن محمد بن السائب بن بشر الكلبي، ألّف حوالي(١٤١) كتابا، في مختلف جوانب الحياة في الجاهلية، فله كتب في المآثر والبيوتات والموءودات، ثم في أخبار الأوائل السابقين ومن قارب الإسلام في الجاهلية، ثم في أخبار الإسلام والبلدان والأشعار وأيام العرب، ثم في الأحاديث والأسمار وغير ذلك من موضوعات العربية، ومع ذلك لم يصل إلينا من هذه المصنفات إلا كتاباه: الخيل في الجاهلية والإسلام، وكتاب الأصنام. ووجدنا معلومات منقولة عن كتبه مبثوثة في ثنايا كبار المؤلفين والمؤرخين القدامى أمثال: المسعودي، والجاحظ، وكذلك طائفة من أشياخ الأخلاف مثل: ياقوت الحموي، وعبد القادر البغدادي، وإن تحفظ عليه كثيرون من علماء الحديث والسنّة، ولكن الذهبي صاحب كتاب طبقات الحفاظ وابن العماد الحنبلي صاحب شذرات الذهب يشيران إلى أن الكلبي متروك الحديث (أي لا تؤخذ عنه رواية الأحاديث النبوية الشريفة)، ولكنه حافظ إخباري علامة، فهو من جهابذة العلماء والرواة، وموسوعة تاريخية وجغرافية وكان يحتاط في النقل والرواية كما يقول عن نفسه، وأنه حفظ ما لم يحفظه أحد من قبله، ويروي أنه حفظ القرآن في ثلاثة أيام، مما يدل على حدة ذكائه وقوة ذاكرته[٤٩].

---

٤٩) انظر: مقدمة المحقق لكتاب "الأصنام"، لأبي المنذر هشام بن محمد بن السائب الكلبي، تحقيق:

أما كتاب الأصنام لابن الكلبي، فهو يتتبع تاريخ دخول الأصنام إلى بلاد العرب، على يد عمرو بن لحي، وكيف استقدم صنما من بلاد الشام إلى مكة، فنصبه فيها، وتطرق إلى أمر إساف ونائلة، وكيف مُسخا إلى حجرين عندما فجرا في الكعبة، ويعرض ما وصل إليه من شعر العرب وأقوالهم، ويحدد مواقع الأصنام، وكيف جُلِبت، وكل هذا من منظور الإسلام، فيشير دوما إلى النعمة العظمى التي منّها الله على العرب بالإسلام، مقارنا بما عبده السابقون من أحجار مثل هبل، ومناة، ويغوث ويعوق ونسرا، والعزى، وما استسقموا من أزلام، كما يشير إلى دخول اليهودية والمسيحية إلى بلاد العرب، ومن آمن بها، ويعرض لما رواه المسلمون عن أنفسهم وما اعتقدوه في الجاهلية(٥٠). فالكتاب السابق يحوي معلومات موثقة بالرواية الشفاهية، تستقصي المواقف والأشعار والحكايات والقصص، مما يجعلنا نكوّن صورة مكتملة عن الحياة الدينية قبل الإسلام، لا تشمل الأصنام فقط، فالعنوان قاصر عن تغطية مضمون الكتاب، وإنما يشمل كل المعتقدات والخرافات السائدة في الجاهلية.

الشفاهية والسماع والسرد:

هناك أمر آخر يرتبط بالشفاهية، وهو السماع، لأن المشافهة في الكلام تحتاج إلى متكلم وسامع، مثلما تحتاج القراءة إلى كتاب / مخطوط وقارئ، أي أن العملية من طرفين قد يكون متكلما واحدا وسامعين

أحمد زكي باشا، منشورات لجنة إحياء الكتب العربية، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٢٤م، ص١٤ – ١٩.

٥٠) انظر تفصيلا: المصدر السابق، ص١– ٢١.

كثيرين، على نحو ما نجد في الساحات والمساجلات الشعرية، وأيضا في المسامرات الفردية والجماعية.

والأمر يخص كل ما يتعلق بتعليم اللغة، بل كل ما يتم تلقيه لغويا، وكما يقول البيضاوي عن سبل التعلم اللغوي والرواية: "النقل المتواتر، أو الآحاد، واستنباط العقل من النقل"، و"التعليم يتم بالترديد والتلقين"(٥١).

القضية هنا أن المجتمع العربي في الجزيرة العربية، قبل الإسلام وبعده، وإلى عصور متأخرة في الحضارة الإسلامية، اعتمد آلية المشافهة والسماع في الإخبار وقول الشعر والحكي، ثم تحول الأمر إلى منهج معرفي متكامل، ملازم للعلوم العربية والإسلامية.

والسبب في ذلك، لأن الغالب منهم (العرب) أميون، لا يقرأون ولا يكتبون، بل إن جميع عرب البوادي كذلك، ومع ذلك حفظوا على سبيل التفصيل أيامهم وحروبهم، ووقائعهم، وما قيل فيها من شعر وخطب، وما جرى من المفاخرات والمنافرات بين قبائلهم، وضبطوا أنسابهم، وأسماء فرسانهم الذين نزلوا في ميادينهم وأنهم من أي قبيلة وإلى أي أب ينتهون من الآباء الأولين، وأسلافهم السابقين.. وهذا مما تساوى فيه العامة والخاصة، الصغير والكبير، الذكر والأنثى، من أحيائهم، وذلك مما لا يستريب فيهم أحد، ولا يشك فيه ذو نظر"(٥٢)

---

٥١) منهاج الوصول إلى علم الأصول، عبد الله بن عمر البيضاوي، مؤسسة الرسالة ناشرون، دمشق، ط١، ١٩٩٩م، ص٣٠.

٥٢) بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، ص٣٨.

فأمر الحفظ والاستظهار السريع كان خصيصة للقرائح العربية، وظهر واضحا في سرعة حفظهم الأشعار والأمثال وكلام الحكم والخطب، فلما أنزل الله القرآن الكريم وتلاه الرسول (صلى الله عليه وسلم) أمامهم، حفظوه دون أن يؤمنوا.

وسار على هذا الفهم العلماء والفقهاء وكما يقول الشاطبي: "هذه الشريعة المباركة أمية، لأن أهلها كذلك.." ويستحضر الشاطبي الحديث الشريف "عثت إلى أمة أمية"، ويفسر ذلك أن الشريعة موضوعة على وصف الأمية لأن أهلها كذلك، وأننا لا نحتاج إلى التغلغل في العلوم الكونية والرياضيات لفهم الشريعة وأحكامها، وهذا لا يعني أن الشريعة للعرب فقط، وإنما لسائر الأمم جميعا([٥٣]).

فكأن الله سبحانه تعالى جعل الشريعة موجهة لجميع الناس، مهما كان مستوى تعليمهم، حتى لو كانوا أميون، لا يعرف قلما ولا حسابا، وإنما هم على الفطرة، ولا شك أن الشريعة تستوعب ويستوعبها كل صاحب حضارة مهما ارتفعت، وبعبارة أخرى فإن الشريعة تشمل الأمي والمتعلم، البدوي والحضري.

وقد تطور الأمر لدى العرب من مشافهة في الشعر والنثر والعلوم البسيطة المتوافرة لديهم في الجاهلية وكلها تعتمد على تراكم الخبرة والتجربة الحسية، وتتخذ من التعليم المباشر وسيلة للتعلم، تطور الأمر إلى منهج معرفي كامل، أي منهج لتحصيل العلوم، بل وشرط لتحصيلها، فلابد من

---

[٥٣]) الموافقات في أصول الشريعة، ج٢، ص٥٩.

السماع، ولا يغني المكتوب عن المسموع، ومن لم يتلق عن العلماء تم القدح في علمه، والطعن عليه، فالرواية بالسماع شرط في صحة العلم واستقامة الأخذ، ومن طرق التعلم: طريق السماع، الذي يتحصل من العلم الأول بالتواتر والسند المتصل، فالسماع شرط في صحة العلم، والرواية عن متقدم شرط آخر في ذلك، ولكل علم متقدم يروى عنه ويسمع ويؤخذ منه([٥٤]).

إن علماء اللغة والأدب تلقوا المعرفة عن المتقدمين داخل نظام معرفي عام، وكان العرف السائد عن العلم هو تعدد الأخذ أو تعدد المأخوذ وإنكاد تفرده، وقد كان المأخوذ عنه واضعا للعلم أو نائبا عن الواضع، فتعددت مصادر الأخذ، ودخل التعدد في التركيب الذهني، مثلما دخل أمر السماع وأول مسموع عنه([٥٥])، وكانت القاعدة الثابتة بعد ذلك تتضمن ثلاثة أسس: أخذ العلم ويشترط فيه أن يكون بالمشافهة أو السماع عن الأول، لأنه يمثل أصل المعرفة وإمامها ومنبعها، ومرجعها. ثم: المعرفة (ذاتها) ويشترط أن تكون المعارف الملقونة متعددة، ثم العارف وهو المتخرج المجاز من قبل العلماء، كما نراه في تراجم العلماء والطبقات والرجال، ومرحلة تخرجه تسمى "ميلاد عارف"([٥٦]).

ولو أمعنا النظر في الأسس الثلاثة السابقة، سنجدها تنطبق بسهولة،

---

[٥٤]) منهج المعرفة عند علماء العربية، د.عبد الرحمن بودرع، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس ٢٠٠٦م، ص١٣٦.

[٥٥]) السابق، ص١٣٧.

[٥٦]) السابق، ص١٣٩

بل هي مأخوذة بالفعل عن الرواية بالمشافهة التي كانت وظلت معتمدة طيلة العصور الإسلامية في البوادي والحضر، في الشعر والسرد، خصوصا في النصوص التي كان أساسها شفاهيا، أو قالها مبدعون شعبيون، لم تتح لهم الفرصة لتسجيل إبداعاتهم، فظلت ضمن دائرة الإبداع الشعبي الشفاهي، حيث وجدنا مبدعا، ورواة عنه موثوقون، ومنهم تؤخذ النصوص موثقة بالحفظ والسماع.

أما العلوم التي كانت سائدة عند العرب، فهي مرتبطة بحياتهم البسيطة حيث الأمية غالبة، فقد كان لعقلائهم اعتناء بمكارم الأخلاق، واتصاف بمحاسن شيم، فصححت الشريعة منها ما هو صحيح، وزادت عليه، وأبطلت ما هو باطل وبينت ما ينفع من ذلك وما يضر. ومن علومهم: علم النجوم والاهتداء بها، وعلوم الأنواء وأوقات نزول الأمطار، ومنها علم التاريخ وأخبار الأمم الماضية، ومنها علوم أكثرها باطل مثل: العيافة والزجر والكهانة، وخط الرمل والضرب بالحصى والطيرة، ومنها الطب المبني على تجارب الأميين، ومنها التفنن في البلاغة وضرب المثل(٥٧).

لو نظرنا إلى هذه العلوم السائدة في الجاهلية، يمكن أن نقول عنها أنها ليست علوما بالمعنى المفهوم الآن، ولكنها أقرب إلى معلومات مبنية على تجارب وخبرات حسية متراكمة، وهي قليل، يمكن نقلها شفاهة، ولا حاجة إلى كتابتها، لأنها قليلة الكم، كما أنها لا تستلزم عقلا عميقا مفكرا،

---

٥٧) انظر: الموافقات في أصول الشريعة، ج٢، ص٦٠-٦٣.

بقدر ما تحتاج الإنسان العادي، وفي جميع الأحوال كانت أساسا للبيئة المعرفية المعتمدة على السماع.

لقد أثّرت الشفاهية في تعليم العلوم المختلفة، وظلت الرواية الشفاهية أكثر من ألف عام في مسيرة الحضارة الإسلامية، جنبا إلى جنب مع الكتاب المخطوط، وبعيدا عن السرد، وفي ميدان مثل الفلسفة وعلومها، يعتمد في الأساس على الكتب المترجمة عن التراث اليوناني، أو الكتب المؤلفة الشارحة لهذا التراث الفلسفي العميق، وكذلك كتب الفلسفة الإسلامية المؤلفة من فلاسفة المسلمين؛ نجد أن الشفاهية كانت سبيلا للتعليم، بل شرط يجب أن يستوفيه طالب العلم، فقد كان الأستاذ يذكر في بداية تدريسه أن الطالب النابه ينبغي ألا يكتفي بقراءة سطور النص العربي أو الفارسي قراءة صحيحة، وإنما عليه أن يتجاوزها إلى قراءة الأجزاء البيضاء من الصفحة أي ما بين السطور، وهي قراءة لا تتم تبعا لهوى الطالب، وإنما اعتمادا على ما تلقاه شفهيا من ذاكرة الشيخ، وما تحدّر إليه عبر أجيال متتابعة من الشيوخ حتى يصل إلى المؤلف الأصلي للنص، وجل الفلاسفة كانوا يقومون بأنفسهم بشرح النصوص المعقدة شفاهيا لطلابهم. وقد قام الطلاب بدور أكبر في تلك المنظومة، حيث روّجوا للمؤلفات المدروسة شفاهيا، وجعلوها تحتل مكانة متميزة، ولا شك أن التلقي الشفاهي والعلاقة الخاصة بين المؤلفين وتلاميذهم كان لها دور لا ينكر. أيضا فإننا نتلمس الرواية الشفاهية فكانت ملازمة لكتب بعينها مثل كتاب "فصوص الحكمة" للفارابي (ونسبه البعض لابن سينا)، فقد توافرت له شروح شفهية ومكتوبة كثيرة، وقد أدى هذا النهج إلى

وجود تباينات واختلافات في فهم النصوص الفلسفية العربية نتيجة تعدد الشروحات الشفهية جنبا إلى جنب مع المكتوبة. فالتراث العقلي الإسلامي يخلع على المرويات الشفهية أهمية كبرى، فمثلا من أجل فهم فكر ابن عربي؛ فإن بعض العلماء (غير العرب) يُلزِمون الطالب بإتقان اللغة العربية، ودراسة النصوص المكتوبة، وأيضا ملازمة شيخ يعتمد عليه في تدريسه على المرويات الشفهية، وتطور الأمر أكثر، فصارت هناك سلسلة الرواية الشفهية الموثقة، والتي لا تقل أهمية عن سلاسل الصوفية، وتصاحب النص المكتوب، وما بين الشفهي والمكتوب تبرز حقائق لا يمكن صبها في حروف بصحيفة، فالحلقات والدروس الشفاهية تفتح العقل وتنير القلب. وهذا كله عكس فلاسفة الغرب المعتمدين على النصوص المكتوبة([٥٨]). ولو أخذنا كتاب الأصنام لابن الكلبي كمثال على الرواية الشفاهية المصاحبة للمكتوب، سنجد أن سلسلة الرواية (السماعية) تبتدئ من العام ٢٠١هـ قبل وفاة المؤلف بثلاث سنوات، وتنتهي في العام ٤٩٤هـ وكان يشار في نهاية أو بداية كل نسخة مكتوبة إلى الشيخ الراوي شفاهيا، ومن كان حاضرا أيضا في جلسة القراءة([٥٩]).

وهكذا وجدنا أنفسنا أمام بنية معرفية طورت من أسلوب المشافهة الموروث إلى أسلوب للعلم والتلقي المعرفي، فلم يكن أسلوب المشافهة قائما على

---

٥٨) الكتاب في العالم الإسلامي (الكلمة المكتوبة كوسيلة اتصال في منطقة الشرق الأوسط)، تحرير: جورج عطية، ترجمة: عبد الستار الحلوجي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ت ٢٠٠٣م، انظر فصل: الرواية الشفهية والكتاب في التعليم الإسلامي (الكلمة المنطوقة والكلمة المكتوبة)، د.سيد حسين نصر، ص٥٠-٥٩.

٥٩) كتاب الأصنام، مقدمة المحقق، ص٣٠.

مجرد إنشاد القصائد والقصص، وإنما تعدى إلى تعليم الشعر، وتحفيظ الشعراء ورواة الشعر والمسرودات المختلفة، وكل هذا كان يتم بالقول والسماع، وإذا كان استعانوا بالكتب فهي على سبيل القول المتقن، وليس الأساس في العلم.

تراثنا العربي إنساني تعددي:

لقد بدأت الثقافة العربية مرحلة جديدة بعد الإسلام والانتشار في الأرض، وهي مرحلة إبداع وإضافة أدبية وعلمية وثقافية هائلة، واستفادة من الحضارات الأخرى.

إن السبب في تحول الثقافة العربية من ثقافة إقليمية الطابع (محصورة في شبه الجزيرة العربية) إلى ثقافة حضارية عالمية إنسانية، هو انتشار الدين الإسلامي بين أبناء العروبة، ومن ثم كانت رسالتهم ربانية إنسانية عالمية، وقام على نشرها في جنبات الأرض: دول، حضارات سابقة، أمم وممالك متعددة.

ويعود هذا السبب إلى أن "العقيدة القائمة على المثل الأخلاقية الناجمة عن التأمل هي وحدها القادرة على إيجاد نشاط حر، أعني نشاطا خُطِّطَ بتصميم مرتب للهدف منه، والواقع يؤثر في الواقع بنفس النسبة التي يمزج فيها بين المثل وبين عالم الحياة اليومية، لكن النفس الإنسانية تعمل حينئذ في التغير إلى ما هو أدنى، والأحداث التي تنتج نتائج عملية فينا هي أحداث تشكلها عقليتنا وتعمل فيها"(٦٠)

---

٦٠) فلسفة الحضارة، ألبرت اشفيتسر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الأندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨٠م، ص٣٩.

فلا يمكن أن نعيد الحضارة، إلى عوامل مادية فقط، لابد من وجود دفعة روحية أخلاقية، تعمل في بنيان الأمة / الشعب كي يتمثّلوا قيما عظمى، في حياتهم اليومية، ومن ثم تنتج تغيرات في قلوبهم، وعقولهم، سلوكياتهم، ومن ثم اندفاعة ضخمة للبناء الحضاري، وتعزيز الثقافة، والإبداع الإنساني.

وفي حالة ضعف أو هزال أو التخلي عن المثل الأخلاقية لا تتحسن القدرة العملية، بل تتضاءل، مما يجعل الإنسان باردا وحاسبا، ويخضع إلى لحسابات المنفعة، ويغيب الهدف العام، والوعي بالرسالة الأخلاقية([٦١]).

لقد قدمت الحضارة الإسلامية التعددية الثقافية Multiculturalism في مفهومها الحديث، الذي يعترف بخصوصية الثقافات المختلفة، ودور الثقافات في الإثراء المتبادل بينها([٦٢])، وهذا أدى إلى انتشار الإسلام بين أبنائها وكذلك اللغة العربية: نطقا وكتابة وتعلما وتأليفا، أو كتابة وتعلما وتأليفا فقط، وقد ضمت ثقافات عديدة، بعضها أسس حضارات زاهرة قبل الإسلام، مثل الحضارة الفارسية، والحضارة المصرية القديمة (الفرعونية والقبطية)، والحضارة البابلية والآشورية، وثقافات لا آخر لها مثل ثقافات البربر في بلاد المغرب العربي، والثقافات الإفريقية والهندية وغيرها، وكلها أثرت وتأثرت بالثقافة العربية الإسلامية عامة، وكان السرد ميدانا فاعلا لالتقاء هذه

---

[٦١]) السابق، ص٤٠.

[٦٢]) انظر تفصيلا: صخب وهمس حول التعددية الثقافية: اعتبارات نظرية ومنهجية، ويلي فان بيير، ترجمة: معصومة حبيب، مجلة الثقافة العالمية، الكويت، مايو – يونيو ٢٠٠٢م، ص٢٣٧ وما بعدها.

الثقافات، فما أسهل ترجمة القصص، ومعايشة أجوائها، وشخصياتها، وأحداثها، والأمثلة على ذلك في القديم والحديث لا تحصى، فبالسرديات تتقارب الشعوب وتتلاقى.

النخبوية والسرد الشفاهي:

النخبوية تعني أن هناك علية القوم وسفلتهم، وتعني أيضا أن هناك ثقافة ترتبط بالعلية وتعبر عنهم، مثلما أن هناك ثقافة تخص العامة والبسطاء، وشتان ما بين ما تمتلكه النخبة من سلطة وقوة ومادة ومال ومكانة، يضمن لثقافتها التدوين والحفظ، وحظوظ العامة في الثقافة، وإجبارها على سماع ثقافة النخبة، ووسائلها البسيطة في حفظ مروياتها وسردها وتناقلها.

إن هناك من يشطر الثقافة العربية إلى شطرين: ثقافة نخبوية عالمة تقام لها حلقات الدرس وتصنف فيها كتب النقد والبحث عن أسرار الفصاحة والبلاغة والإعجاز واستخراج النوادر والدرر وجواهر الأدب لإمتاع الحكام ومؤانستهم واسترضائهم حينا، ولتعليم الناس أحيانا أخرى. أما الشطر الثاني فثقافة الطبقات الشعبية البسيطة التي تكدح سعيا لرزقها فيسير شعرها ونثرها في البوادي والأرياف ينسج باللغة الشفاهية المحكية ينشأ ويزدهر ويذوي ويندثر في صمت، دون أن يحظى بمن يرقى به إلى درجة التدوين إلا قليلا مما ذكرنا آنفا.

وفي الحقيقة هذا تقسيم فيه ظلم كبير للثقافة العربية، لأنه ناتج عن رؤية استعلائية تفصل بين النخبوي والشعبي، وهو فصل على غير أساس،

فكل ما تنتجه الثقافة: شفاهية أو كتابية معبر عن روح الثقافة وفئاتها، وبالتالي مرحبا بكل ما هو منتوج ثقافي، ولا للفصل والإقصاء، فلا ندون ونحتفي بما يعجبنا ويحظى برضا النخبة أو الصفوة المرتبطة غالبا بالسلطة وبذوي النفوذ والمال؛ ونترك ما هو شعبي / فقير / هامشي، دون تدوين أو اهتمام، أما لو تغيرت النظرة بأن كل ما ينتج ثقافيا مقبول، ويعبر عن شرائح المجتمع المختلفة، وبذلك تتغير النظرة المبنية على الفوقية والتحتية إلى الرؤية المتقبلة، ومن ثم تكون الدراسة شاملة لكل ما ينتجه الفرد والمجتمع ثقافيا، وتتحول من نخبة وعامة إلى ثقافة المجتمع كله، وإن ضعفت في فترات، وإن تميزت شريحة عن أخرى، فالثقافة هي الوجه المعبر عن المجتمع بكل ما له وما عليه، أما التمييز فيتم على أسس فكرية وفنية وموضوعية وليس على تمايزات طبقية أو إثنية أو فئوية أو دينية.

إن تراثنا الشفاهي على الرغم من تدوينه تراثيا هو تراث شعبي، مثله مثل التراث الشعبي المكون للآداب العالمية الشعبية Art Tales، ومن العجيب أن الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة في التراث العربي والتي تعالت عليه الثقافة العربية النخبوية هو وحده الذي عرف طريقه إلى الآداب العالمية، عن طريق الترجمة والعلاقات التجارية ورحلات الحجيج والحروب الصليبية، إلى الغرب الذين شهدوا – في أحكامهم الحيادية – بتفرد القصص العربية، عن غيرها من سرديات الهند وفارس، من حيث الكم والكيف، ومن حيث التأثير في الآداب الغربية والعالمية(٦٣).

---

٦٣) راجع: التراث القصصي في الأدب العربي (مقاربات سوسيو سردية)، ص١٤-١٦.

فالموروث الحكائي العربي ضخم للغاية، ولو نظرنا إليه نظرة نوعية، من جهة الشفاهية والكتابية، سنجده على قسمين: موروث شفاهي (القصص الشعبي وقصص العامة)، وموروث كتابي (المدون في الكتب) مثل فن المقامة وقصة حي بن يقظان، وفن الرسالة القصصية، والكثرة الكاثرة منه تراث شفاهي شعبي، يخضع لنمط الإرسال السردي الشفاهي، وجاء التدوين للشفاهي كنوع من تقييد النص الشفاهي في إحدى مروياته الشفاهية، وتكرار تقييد مصادر أخرى لم يكن إلا رصدا أو تسجيلا لرواياته المتعددة(٦٤).

قطعا، فإن الموروث الشفاهي أكثر كمًّا من المكتوب، وفق منطق التطور، لأسباب عديدة ترتبط بالسرد نفسه، ومنتجيه، ومتلقيه.

ذلك، أن المنطق الإنساني يقتضي أن يكون الحكي الشفاهي أكثر من المكتوب، فمن السهل الكلام، والكل يمتلك القدرة، مع تفاوت في التعبير والتأثير، وقلما من نجد من يمتلك القلم وموهبة التعبير السردي الكتابي، فعندما نصدر حكما بأن الشفاهي أكثر من الكتابي، لا نضاد الحقيقة ولا التاريخ، وحتى الآن سردياتنا اليومية الكل يشترك فيها بالسماع والرواية والنقل، وكأن الحكي خبز يومي لكل البشر بلا استثناء، وهناك الكثير في الحياة يمكن أن يحكى ويشكل حكايات قائمة، تروى وتتناقل.

كما أن العرب أمة في الأساس شفاهية، اتخذت من السماع والنقل والحديث والحكي سبيلا للتواصل والتسلية والإخبار والمعرفة، تستوي في

---

٦٤) السابق، ص١٣.

هذا مع كثير من الأمم والشعوب، مع وجود فروقات بين الشعوب، فهناك شعوب سرعان ما انتقلت من الشفاهية إلى الكتابية، وهناك شعوب تأخرت، وهناك شعوب ظلت شفاهية واندثرت ثقافتها ولغتها، لأنها لم تجد من يدون لغتها أساسا.

كذلك نجد الكثير من القصص المكتوبة في التراث العربي في أساسه حكايات منطوقة، بل متداولة على الألسنة، ولا عجب أن نجد كتبا سردية اعتمدت على قصص شفاهية، وحرص مؤلفوها على بنائها بشكل قصصي فريد، منها على سبيل المثال كتاب: البخلاء للجاحظ، فما هو إلا تسجيل واضح لوقائع حقيقية، سمعها المؤلف، فهي شفاهيات مكتوبة في نص أدبي جعل مذمة البخل والبخيل أساسه، فلا عجب أن نجد فيه قصصا بأسماء أصحابها أنفسهم، من أجل المزيد من التوثيق، فلم يكتف بذكر الواقعة أو الإشارة إلى أصحابها مع تجاهل الأسماء والأمكنة، وإنما حدد وأشار وعيّن ونبه(٦٥).

فيمكن أن تتعدد الروايات للقصة الواحدة، فنجد نفس الرواية بألفاظ مختلفة، ورواة متعددين، كما هو في الحديث الشريف، وفي كثير من النصوص الشعرية والسردية، والأخبار، وهذا يصدق أن تلك القصص حقيقية، وأن كل راو – إذا كان صادقا – اجتهد في نقلها بشكل أمين، ولكن كلٌ ينقل

---

٦٥) في كتاب البخلاء نجد قصصا من نوعية من مثل: ما حدّث به تمّام بن أبي نعيم عن جار له كان له عرس، وكلام ابن جهانة الثقفية في النبيذ، وحكاية الأصمعي أو غيره عن مدينيّ حمله بعض الناس على برذون، وما وقع للمديني مع البرذون، وما قاله أسد بن عبد الله لخبازه حين قرّب الشواء إليه، وقد أنضجه نضجا... إلخ. كتاب البخلاء، لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، ضبط وشرح: أحمد العوامري، وعلي الجارم، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١١ هـ، ١٩٩١م.

من وجهة نظره، ووفق حظه من المعرفة، وموقعه السماعي. وهذا أمر يصف السرديات العربية ذات الأصل الشفاهي وهو الغالب، لإيضاح أن النفس العربية قديما كانت تفضل الحقيقي الواقعي على المتخيل.

وبالنظر إلى النخبة العربية القديمة، فإن النقاد العرب القدامى، وكذلك النقد العربي القديم لم ينشغلوا كثيرا بتصنيف مثل هذه الكتابات تحت أجناس أدبية بعينها، فإنّ إطلاق القول في جزئيّات الأجناس الأدبيّة في القرون الهجريّة الأولى كان أمراً غير ميسور على الناقد العربي بسبب من تعقد تلك الكتب التي اشتملت نصوصا أدبية عديدة، واعتماد بنيتها النقديّة على نظر يوازن بين الأجناس نفسها، فضلاً عن أنها كانت بعيدة عن طبيعة الخطاب البلاغي النقدي الذي عُرف به العرب، وقد شُغل بمعايير لسانيّة تختلف عن تلك التي بحوزة الحضارات المجاورة للعرب؛ ولهذا لم تظهر جزئيّات الأجناس إلا عند نقاد قلة، وفي إطار محدّد أيضاً، فالنقد العربي عند القدماء شأنه شأن كلّ خطاب مرهون بزمانه، ومكانه من الطبيعي أن يخلو من بعض الموضوعات الدقيقة المعروفة في زماننا، على الرغم من أنّ الناقد يوم ذاك كان يتمتع بموسوعيّة واضحة، يأخذ من كلّ فن بطرف(٦٦).

فكون النقد العربي القديم لم ينتبه كثيرا لتجنيس السرديات، فهذا عائد إلى انشغاله بقضايا أخرى مثل اللفظ والمعنى والنظرات البلاغية ومعالمها وتحليل وشرح النصوص الشعرية، ولكن لم يسجل وجود إشارات

---

٦٦) النقد العربي القديم والوعي بالأجناس، د. فاضل عبود التميمي، مجلة العميد الفصلية، المجلد الثاني /العددان الثالث والرابع... ذو الحجة ١٤٣٣،تشرين الثاني ٢٠١٢ م، ص٢٣٤

بالرفض للسرديات الشفاهية أو المكتوبة، بل كانت مكتوبة ومدونة ومنتشرة بين الناس العامة والخاصة، دون وجود تصنيف نقدي لها، أو لقصور الرؤية نفسها، لأن قضية التجنيس لم تكن حاضرة بقوة في وعي النقاد العرب القدامى.

أيضا، فإن غياب التكامليّة النقديّة التتابعية، والتي مؤداها أنّ الناقد اللاحق غير معني بإكمال مقولات الناقد السابق قد أدّى الى تشتت الخطاب النقدي، وضعف القواسم الرابطة بين قسم من موضوعاته، فلو قدّر للناقد اللاحق أن يكمل نظرات الناقد السابق،وأن يضيف إليها لكانت صورة النقد العربي القديم في وضع آخر مختلف(٦٧).

كما أننا نرصد أن متلقي القصص (السامعين) في البوادي والقرى سلكوا ما هو مشترك إنساني بين الشعوب كافة، وهو السماع للقصص المروية شفاهة، وإن تفرد العرب في مختلف البلدان بالسماع للرواة المتقنين لفن الحكي للسير الشعبية وغيرها، فلم تكن القراءة عادة بالنظر لانتشار الأمية، ولكن كان السماع والتلقي الشفاهي سبيلين للتعلم وتذوق الحكي، فإذا كان هناك كتاب يقرأ، فهو يقرأ على جماعة، وهم ينصتون إليه، في زمن قلة المجيدين للقراءة، وندرة الكتب وهي مخطوطة، ومشقة النسخ فحلقات رواية السير الشعبية جمعت الناس صغارا وكبارا.

وتلك السمة ظلت ملازمة الأمة العربية، إلى ما هو قريب من عصرنا الحديث، وظلت الشفاهية – وستظل – منبعا لتسجيل الكثير من

---

٦٧) السابق، ص٢٣٤.

الحكايات والروايات والقصص حتى مع انتشار الوسائل المطبوعة، فإن الشفاهية تظل سبيلا للتعلم والتسلية وتبادل الخبرات الحياتية، وفي كل هذا منبع للأديب الملهم، والمثقف المبدع، الذي عليه أن ينتقي ويسجل ما يسمعه إبداعا.

فيمكن القول: إن التراث العربي تراث حكائي شفاهي في معظمه، مهيمن عليه الطابع السردي، وأن الثقافة الشفاهية – بآلياتها وسماتها – مهيمنة على الذات العربية، فكرا وسلوكا، ولا تزال تلك الذات تعيش إلى يومنا بهذه الثقافة، بل إن الثقافة الشفاهية وإن كانت مهمشة في الظاه، ولكنها فاعلة على صعيد الواقع، على النقيض هناك ثقافة كتابية فاعلة في الظاهر، مهمشة غير فاعلة في الواقع المتعين، فكرا وسلوكا وهذه مفارقة مهمة([٦٨]).

فإذا كانت هناك نخبوية لدى بعض النقاد ومؤرخي الأدب، إلا أنها لم تكن مانعة لانتشار النصوص الشفاهية وإن كانت عامية، بل وجدت مجالس كثيرة سمعت الشفاهي، ووجدت نخبة قيدت الشفاهيات، وساعدت على كتابتها، ومن ثم حفظها، وإلا ما كانت قد وصلت إلينا، بروايات مكتوبة عديدة، مختلفة باختلاف الأجيال، والبلدان، والمرويات.

وفي الباب الثالث، سنناقش محاور أخرى تخص الرؤية المعرفية الكلية، تتعلق بمادة السرد، ومعاييره.

---

٦٨) التراث القصص في الأدب العربي، ص٢٢.

الباب الثالث

سرديات التراث العربي
المعيارية والمادة السردية

السرد المنفتح ثقافيا:

تتواصل الرؤية الكلية في هذا الباب، ولكنها تنحو إلى مدخل مغاير، ينظر إلى مادة السرد نفسه، من جهة المعايير والمقاييس المتبعة في تقييمه، وما يتصل بها من شعرية ونثرية، وتصنيف أشكاله المختلفة، والتي خضعت كثيرا للنظرات الجزئية التي تقيس على أشكال سردية في حضارات أمم أخرى، جعلتها في مصاف النموذج الواجب احتذاؤه، أو تم التعامل معها بوصفها كتبا للتسلية، أو مراجع إخبارية فحسب، دون النظر إلى الجانب الفني والتشكيلي له، وأيضا كونه معبرا عن التقاء علوم عديدة، سيكون النص السردي – حتما – ميدانا لدراساتها.

في خلال العقود الأخيرة، حدثت تطورات كبيرة في النظريات السردية، وأصبح السرد الأرض المشتركة التي يلتقي عليها الكثير من النظريات والتيارات النقدية والفكرية والفلسفية، ولم يعد ميدانا محصورا بالدراسات الأدبية والنقدية، لأنه ببساطة معبر عن الحياة، بكل تفاصيلها وأفكارها وتنازعاتها.

إن من بين المحدّدات إثارة النقاش في ما يتصل بالشرط ما بعد الحداثي الذي يُبرز الارتياب والشك في أشكال السرد الموروثة عن الماضي

التي تحيل إلى واقع بانيها أكثر ممّا تحيل إلى واقع الآخر، وإعادة النظر في علاقة الذات/ الآخر وتحريرها من شرك الفرضيات التي يستحكم بها هاجس توكيد التفوق الغربي، الأمر الذي أتاح تبلور منظور مغاير للتفكير في الهويات الثقافية يتعالق فيه سرد الذات بالآخر الذي تتغذى به وتتجدد(١).

فقد شكلت اتجاهات ما بعد الحداثة مراجعات عديدة لكثير من المسلمات والمستقرات الفكرية والأدبية والنقدية، ومن أهم هذه المراجعات تدعيم البعد التشككي بوجهه الإيجابي، الذي يعني عدم القبول بالمسلمات المسبقة، خصوصا المبنية على تحيزات ثقافية وحضارية، ومن ثم إعادة النظر في العلاقة بين الذات والآخر، وتعني أن الباحث في التراث العربي مثلا ينطلق من ذاته الحضارية في قراءته لهذا التراث، فماذا لو كانت ذات الباحث نابعة من حضارة غربية لها انحيازاتها المختلفة، ولها موقفها المتراكم ضد الحضارة الإسلامية، وهذا ما انعكس في علاقة مستشرقيها وباحثيها بالتراث العربي. كذلك، من الأهمية بمكان، النظر إلى التراث العربي بوصفه يحيلنا إلى واقعه هو، وليس إلى واقع غيره، بمعنى أننا نقرأ التراث كمعبر عن الواقع الحقيقي الذي صوره ونقله، وليس عن واقع نتخيله نحن من قناعاتنا.

---

١) السرد موضوعًا للدراسات الثقافية نحو فهمٍ لعلاقة الرواية بجدلية السيطرة والمقاومة الثقافية، إدريس الخضراوي، مجلة تبين، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة، قطر، شتاء ٢٠١٤م، ص١٠٨.

فاستطاع المنهج السردي أن يكون ميدانا للقراءة التعددية الخصبة، مما يكشفُ عن الثراء والغنى الثقافي والاجتماعي للممارسة السردية، وأن أحد مظاهر التحوّل في هذا الفهم المتجدد للسرد يتمثّل في كونه أضحى يتموقع في صميم التعبير عن الهوية والوجود، والنقد الثقافي للأفكار والمقولات المتصلبة التي تشوّش على تطلع الأفراد والجماعات والثقافات إلى العيش المشترك والاعتماد المتبادل(٢).

فلم يعد الانشغال بالنص هو الأساس والمبتغى، أي التركيز على ما هو داخل النص، من لغة وبنية وتشكيل، وإنما النظر إلى ما هو خارج النص، وكيف يتقاطع النص السردي معه، ويعبر عنه، وكيف ينعكس الخارج على داخل النص، مثلما لا نستطيع أن إشارات المتن في النص إلا في ضوء دراستنا لما هو خارجه، بجانب الوعي بأن النص ميدان لعلوم أخرى، تنهل منها، ويزداد ثراؤها وثراؤه.

وتلك الرؤية، وفّرتها الدراسات الثقافية بوصفها حصيلة بناء نقدي تتداخل فيه المعارف، فهي لا تنهض على أساس منهج محدد، أو حقول للتفكير واضحة بما يكفي؛ فهي تقدم نفسها بوصفها شك في المناهج والنظريات المختلفة، وتحاول أن تجعل النص السردي ملتقى للإشارات الثقافية والمعرفية.

ومن هذه الزاوية تكمن أهميتها في تركيز القراءة على قضايا وموضوعات لم تحظ بما يكفي من الاهتمام في النظريات النقدية الحداثية، ولا بد من القول

---

٢) السابق، ص١٠٨.

بأن المسعى الأساس لدى الدراسات الثقافية كان منفتحًا وتعدديًا في أساسه؛ ذلك أن القراءة التي تبلورت في هذا السياق استندت إلى استراتيجيات تحليلية ومنظورات تصورية تفكر في الخطابات الثقافية بوصفها ممارسات دالة، لا يستقيم الفهم بها إلا في إطار عمل تفكيكي يضيء أنماط العلاقة بين المعرفة والقوة من جهة، والثقافة والهيمنة من جهة ثانية([٣]).

في ضوء ما تقدم، تأتي في هذا الباب قضية المعيارية التي تتخذ بعدين: الأول: يتصل بالرؤية الحضارية الثقافية للسرد، وهي ليست رؤية واحدة وإنما رؤى، غلّبت الجزئي على حساب الكلي، تخيلت أن التراث السردي مهترئ، ممزق، متناثرة مروياته، يفتقد إلى الخيال، وتغلب عليه الشفاهية، غير محدد الأشكال والأجناس، وإن وجدت بعضها فهي نبتت ثم ذبلت، دون أن تساهم في تطوير المنظومة السردية. لذا، كان من المهم الارتكان إلى الرؤية الكلية، ذات النظرة الحضارية، كي نحاول أن نناقش قضية المعيارية، وما ينبثق عنها من وأسئلة.

البعد الثاني: يناقش مشكلة النموذج / الأشكال الواجب النظر إليها، فليس من المنطقي أن نبحث عن أشكال مسبقة في ذهن الباحث مستقاة من ثقافات أخرى، في تراث سردي له خصوصيته التكوينية، ولمتلقيه ذائقتهم المختلفة.

أما قضية الشعرية والنثرية، فتتصل بمادة السرد نفسه، فالفرضية التي تفرض نفسها بقوة: لماذا حصر التراث في شعر ونثر، علما بأن الوشائج

---

[٣]) السابق، ص١١٢.

بينهما كثيرة، وشائج لغوية وتركيبية وجمالية وأيضا سردية؟ والإجابة عن هذا السؤال، تتطلب فتح النقاش حول الشعرية والنثرية في الفكر النقدي العربي القديم، وكيف يمكن أن تكون هناك مداخل أو رؤى جامعة للاثنين، فإذا كان هناك شعر يفيض بالخيال والعاطفة، فإن هناك نثرا له نفس مزايا الشعرية، ولكن بلا وزن ولا تقفية، وإذا كانت هناك أشكال قصصية نثرية، فإننا نجدها أيضا في لوحات شعرية فريدة، مثلما نجدها في متن القصائد المطولة، فالنظرة ليست اثنينية / ثنائية التوجه أي تحصر الإشكالية في بعدين، وإنما تبحث عن مشتركات بين الاثنين، وتحاول أن تؤكد أن التقسيم لنثر وشعر، قابل للنقاش والمراجعة، خصوصا لو نظرنا إليهما من منظور السرد، ناهيك أن النثر فيه من الرحابة في التشكيل ما يجعله يفيض بأشكال قصصية لا آخر لها، يمكنها استيعاب الشعر.

الفصل الأول

المعيارية

القناعات والتباينات

في مفهوم المعيارية فإننا نعني به الاتصال بقيم أدبية معينة: في الشكل، والأسلوب، والرؤية والمضمون، وهي قيم تكون مستقرة لدى المبدعين، مثل استقرارها لدى النقاد والمتلقين في حقبة بعينها أو حقب أخرى.

فلا شك أن المعيارية ترتبط بمقاييس النصوص الإبداعية المتفق على تميزها، وحصولها على قدر عال في الذائقة، وقام النقاد والمبدعون على السواء برصدها واستنباط ملامحها ومعاييرها، ومن ثم القياس بها، وهذا في الأجناس الأدبية المختلفة، وفي مختلف عصور الأدب وحقبه، مما يحصر النموذج ويحدد القراءة.

إننا لا نطالب بالتخلي عن المعايير، فهذا معنى سلبي، يراد به من قبل البعض التمرد الذي يصل إلى الفوضى؛ بقدر ما نسعى إلى رحابة الرؤية في قبول مختلف النصوص الأدبية، وإمكانية استيعابها ضمن دائرة الإبداع، والبحث في وضع معايير خاصة، فإن أبت، فإنها تظل نصوصا تشع دلالات عديدة، ومعبرة عن حقبتها التاريخية، وسياقاتها الثقافية.

إن السؤال الذي يطرح نفسه: هل الشعر في التراث العربي هو المعبر

وحده عن الثقافة العربية؟ الإجابة ستكون بالنفي طبعا، لأن وسائل التعبير الثقافية الأخرى متعددة، وربما يكون المجتمع والنخبة قد توافق على كون الشعر أروع ما أنتجه، ولكن ليس معنى هذا أنها الوحيدة المعبرة عن ثقافته وحياته، يظل السرد / الحكي / القص / الخبر، رافدا آخر معبرا بشكل مختلف عن مظاهر الفكر والحياة.

فإذا أردنا الحصول على صورة أقرب للصدق عن الواقع الثقافي والحياتي العربي، فلا يمكن أن يكون الشعر مصدرا وحيدا، وإنما ننظر إلى السرديات التي كانت شفاهية يوما، ثم دونت، وكذلك ندرس السرديات المدونة أصلا، وموجهة إلى القارئ، وكل هذه الحكايات والقصص، قدمت صورا نابضة بالحياة عن المجتمعات العربية والمسلمة في عصور التراث العربي الممتدة، وهذا بالطبع بجانب مختلف العلوم والمؤلفات والفنون التي أبدعتها القريحة العربية المسلمة طيلة قرون.

أيضا، لا يمكن تفسير الشعر العربي بمعزل عن السرديات المصاحبة له، وإن كان الشعر نفسه فيه من السرد الكثير، وشتان بين مفهوم التفسير أي الشرح للنصوص الشعرية، وبين أن يكون النص الشعري مرآة ثقافية. أيضا، من المفارقات أننا نجد كثيرا من القصائد الشعرية، صاحبتها مواقف حكائية، لن تفهم إلا من خلال استحضار هذه المواقف، ووعيها، وبالتالي يصبح الحكي مفسرا للشعر.

الرؤية المعيارية وأخطاؤها:

بداية، فإن الولوج إلى التراث يتطلب التسلح بوعي يعتمد على تفهم

التراث فهما موضوعيا، وهذا الوعي لابد أن يتأسس على ثقافة عميقة، تفهم التراث، وتعي لشروطه التاريخية، وسياقاته الثقافية، فمن العبث إسقاط مفاهيم وقناعات معاصرة أو غير معاصرة على تراثنا، فمن يفعل ذلك كأنه شخص يقطن في ناطحة سحاب، في مدينة حديثة، ويهوى القفز بالمظلات من الطائرات، وسقط ذات مرة بمظلته، على منطقة جديدة بالنسبة إليه، وراح يتجول فيها، مقارنا بين مدينته، وما يراه في هذه المنطقة الجديدة عليه، وتكون الكارثة أن يصدر أحكاما مرتجلة عمومية، نابعة من المقارنة الاستعلائية.

ولا يظن أحد أن كل الباحثين لديهم الوعي الكافي بالتراث، فالأمر مختلف حسب نوعية الدراسة التي تلقاها الباحث، ومدى تبحره في أعماق التراث، ومستوى إحاطته وفهمه للتراث: لغة، وتكوينا، وماهية، وطروحات. فكم من الباحثين يبحرون في التراث، وهم غير دارسين للتراث بشكل كاف أو غير متمكنين من اللغة التراثية المدون بها الكتب، أو يكتفون بنقطة وقضية تراثية بعينها دون الدراسة الموسوعية الشاملة، التي تعمق تلك القضية في جوانبها المختلفة، بحيث فهم القضية في ضوء ما يرتبط بها من مسائل وإشكالات.

لذا، لابد أن نفرق بين باحثي التراث ودارسيه، ومدى وعيهم بالمعايير، وتعاملهم مع التراث، وجهودهم ورؤاهم، على النحو الآتي:

الأول: مَن يعيد إنتاج التراث، فيشرح قضاياه، ويتبنى وجهة نظر القدامى، ومعاركهم، وأفكارهم، وهذا بمرور الوقت، وبانكفائه على

التراث، يرى أن التراث فيه كل شيء، وأن باب الاجتهاد قد سُدَّ، ولا سبيل إلا بإحياء القديم. ولو نظرنا إلى معايير هذا الباحث في الحكم على أية قضية أو إشكالية، سنجد أنها نابعة من كتب التراث ولا تحيد عنها، بل ويتطرف أكثر، فيقيس المعاصر بمقاييس التراث ومعاييره، مثل من يحكم على الشعر الحديث من خلال شعرية أبي تمام، ومن يحكم على القص الحديث من خلال حكايات التراث، بل إن هناك من يؤلف كتبا في عصرنا بنفس طريقة التأليف القديمة، وبنفس اللغة أحيانا، وهذا باحث يستفاد منه من خلال تبحره في التراث، فتلك قدراته وتوجهاته، ومن العبث أن نغمط شأنه أو نتهمه بالتحجر، مثلما يكون من العبث أن نستدعيه إلى قراءة ومناقشة ثم الحكم على قضايا معاصرة أو لا صلة بالتراث بها.

الثاني: من يبحث عن شواهد بعينها، تؤيد طرحه، وتؤصله، وقد تكون مسألة معاصرة، وهو يريد أن يعمقها تراثيا أو مسألة تراثية، تحتاج إلى مزيد من التعميق.

ومعاييره في جميع الأحوال جزئية،تتصل بالقضية التي يبحث فيها تراثيا، فإذا نال بغيته فإن نظرته تكون إيجابية للتراث، أي يحيل الحكم الجزئي إلى حكم عام كلي، والعكس قائم، فإذا لم يجد ما يعضد قضيته البحثية، فإنه يصدر حكما سلبيا. وهذا الصنف يظل يدور في الجزئيات والمتناثرات، وينطلق منها إلى العموميات، فمن الصعب أن نطمئن إلى أحكامه العامة.

الثالث: من يجهل التراث تماما، ويتخذ من كل القضايا والمناهج

المعاصرة معايير له، وهو مستغن بذلك عن التراث، ففي معاييره المعاصرة ما يكفيه، وهذا لا يبحر في التراث بنفسه، وإنما يكتفي بجهود الآخرين في مجاله، فتظل رؤيته معلقة بجهود السابقين ورؤاهم، وغالبا، هو ينتقي من هذه الجهود البحثية ما يعضد معاييره المعاصرة، فإذا اضطره البحث إلى العودة إلى التراث، فإنه يكتفي بإعادة إنتاج جهود الآخرين، أي يسير في نفس دربهم، ويقتفي خطواتهم، وتكون نتائجه — دون شك — متوقعة، فهو لا يضيف، ولا يعمّق، بل يكرر.

الرابع: هؤلاء الباحثون المرتكِزون في بحوثهم التراثية – خصوصا في ميدان الأدب – على مدى المشابهة بين الأدب القديم والأدب الحديث، وهذه القراءة أساسها نظرة تقيس القديم على معايير الحديث، وتنظر إلى الأدب القديم بما ليس فيه، وإنما باعتبار ما ينبغي أن يكون عليه، فتارة تنظر إليه بوصفه نموذجا في مرتبة أدنى، أو أنه أدب في طور النمو (أدب ناشئ)، وفي هذه الحالة يتم إلغاء خصوصية الأنواع القديمة ومغايرتها لمصلحة أدب يتعالى على الزمان والمكان، ومن أجل قيم أدبية تبتلع الخصوصية الجمالية التاريخية، لآداب الأمم والحضارات، مما يفضي إلى إلغاء هذه الآداب، والاحتفاء بآداب أمم أخرى، ومن ثم تنحاز تلك القراءة إلى النموذج الجمالي الحديث، تستخدمه أحيانا معيارا تعيد في ضوئه صياغة أنواع أدبية قديمة أو معيارا لمحاكمة هذه الأنواع واستبعادها، وفي النهاية فهي رؤية مهيمنة إقصائية معيارية لأن كثيرا من الأنواع السردية القديمة، لم تحظ بالتقدير بسبب ما كانت

تقوم عليه من مكونات تتعارض مع التوجه الجمالي لمفهوم الأدب الحديث([1]).

لا شك أن تلك النظرة صحيحة بشكل كبير، ولكن عندما نتمعن فيها ونناقشها نكتشف أن ثمة مسائل وقضايا ملازمة لها، ومرتبطة بطرحها. وأهم ما نلاحظه فيها أنه يمكن إطلاق مصطلح "التبعية الذهنية" عليها، والتي هي جزء من أزمات الفكر العربي الحديث، بل الحياة العربية الحديثة كلها. والتبعية تأتي كنتاج لنقص واضح في الموارد الذاتية، يؤدي إلى الاعتماد على الغير، دون إدراك أن هذه العملية لا تؤدي حقا إلى سد الحاجة الذاتية، بقدر ما تؤدي إلى إثارة حاجات أخرى والاستمرار في مزيد من الإثارات لحاجات، دون إشباع نهائي. ولو تأملنا النظرة (قياس الإبداع القديم بمقاييس حديثة) في ضوء تكوين النقد الأدبي العربي الحديث، سنجد أنها طبيعية، لأن النقد العربي الحديث تأسس في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، مبتعدا عن منهجية النقد العربي القديم الذي كان شائعا في أروقة الأزهر الشريف، فتم تكوين مدرسة نقدية أساسها النقد الغربي([2])، ومن ثم تعاطت تلك المدرسة مع النقد القديم من منطلقات غربية، فمن المتوقع أن نجد أمثال تلك الرؤية للتراث العربي القديم، من منظور النقد العربي الحديث، الذي احتفى واتبع نهوج النقد الغربي وآرائه وفلسفاته وتطبيقاته بل وتأريخه للأدب العربي ذاته، وهذا مقبول في ضوء

---

[1]) قراءة السرد العربي القديم بين وهم المماثلة ومبدأ المغايرة، د.عبد الواحد التهامي العلمي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر ٢٠١٢م، ص٧٥.

[2]) في نظرية الأدب، محتوى الشكل: مساهمة عربية، د.سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨م، ص١٤-١٦

عدم وجود علوم عربية حديثة، تساهم في تكوين نظريات أدبية ونقدية، فالأدب والنقد نتاج مباشر للتطورات المعرفية في المجتمع.

ومن ثم، انتقل مع النظريات النقدية الغربية تحيزاتها الحضارية والثقافية بشكل مباشر أو غير مباشر، بحكم التبعية الذهنية، والمركزية الحضارية.

السرد والتحيزات الثقافية:

يعد "التحيز" سمة أساسية لازمة في أي ثقافة إنسانية، بل هو لازم في كل مجتمع، وبالتالي فإن كل فرد له تحيزاته الخاصة. فيمكن القول إن هناك تحيزات ثقافية تتصل بكل ما يتصل بهذه الثقافة من مكونات وميول واتجاهات (دينية، اجتماعية، لغوية، أدبية، فنية...)، وهناك تحيزات مجتمعية تتصل بالمجتمع الصغير والكبير على السواء، وتدخل الثقافة ضمن مكوناته، وأيضا جغرافية المكان والشرط التاريخي الزمني، والعادات والتقاليد والحرف وغير ذلك، وهناك تحيزات فردية تبدأ بتكوين الفرد، مرورا بأسرته، وبيئته، والمجتمع الصغير والكبير، وكل هذا يؤطره ثقافة واسعة، ينتمي إليها الفرد وتحدد انحيازاته.

والتحيز كمفهوم حين يقلبه الذهن للوهلة الأولى لا يرى إلا "حمولته السلبية" المتمثلة في اقتصار رؤيته على ما يتفق معه، وفي المقابل يقلل من شأن الآخرين وتراثهم، فإذا نظرنا إليه بـ "حيادية" أكبر فإننا سننجح في تحميله "حمولة إيجابية" تقف جنبًا إلى جنب مع تلك الحمولة السلبية، وهذا يعني أن التحيز فيه ما هو طبيعي وما هو إيجابي وما هو مقبول بل ما هو واجب الوجود؛ كما أن

فيه ما هو غير طبيعي وما هو سلبي وما هو مرفوض وما يجب نزعه(٣).

إذن، لا ضير من التحيز، بقدر ما يأتي الضرر من طريقة التصرف والنظرة وتكوين المواقف، فيما يسمى الحمولة السلبية، التي تجعل الفرد في حالة من الانغلاق والتجمد، وغير قادر إلا على قبول ما يدعم وجهة نظره، وينتصر لتحيزاته، فيظل أسيرا لهذه الحمولة السلبية.

أما الحمولة الإيجابية، فتتمثل في قبول الفرد لكل شيء يزيده غنى، ويفيده، بغض النظر عن المصدر الذي جاء منه، أي التعامل بإيجابية مع ما يعرض عليه، والتعامل الإيجابي لا يعني القبول المطلق ولا النفي المطلق، بل يعني النظر في الإفادة والإضافة والمزايا، وسبل التعلم والإثراء.

إن المجتمعات الذكية هي تلك التي تتحيز لذاتها، فتنحاز لتحيزاتها هي وتتخلص من تحيزات غيرها، فتلتصق بتراثها؛ تتفاعل معه، تهضمه، تستوعبه، تنقده، تقيمه، تطوره، مع الإفادة من التراث الإنساني بشكل لا يخرجها عن إنسانيتها في رد ما تشاء وقبول ما تشاء في أجواء تتيح لها ممارسة الإبداع وفق ثقافتها هي ومزاجها هي(٤). والمجتمع الذكي، بلا شك هو مجتمع متحضر، غير منغلق، ساع إلى النمو، يعمل أفراده على النهوض والتقدم، وبالتالي، فهو يحقق الحمولة الإيجابية للتحيز، وبالتالي فإن تعاطيه

---

٣) "الأنفة الثقافية" بوصفها انعكاسًا ومقياسًا ل "التحيز"، د. عبدالله البريدي، ورقة بحثية مقدمة لمؤتمر "إشكالية التحيز"، تنظيم برنامج حوار الحضارات فى كلية الاقتصاد والعلوم السياسية– بجامعة القاهرة، والمعهد العالمى للفكر الإسلامى، القاهرة، فبراير ٢٠٠٧م، ص٣، ٤

٤) السابق، ص٥

مع الثقافات والحضارات الأخرى يكون بفاعلية وندية في آن، لأن الفاعلية تعني النظر والنقاش والاستفادة من عطاء الحضارات والثقافات الأخرى، أما الندية فتكون متأصلة في النفوس، لأنها تشكل مانعا وعائقا أمام "الهزيمة النفسية"، و" لاستلاب الحضاري / الثقافي"، الذي يجعلنا نذوب في ثقافة / حضارة الآخر، ونحتقر في المقابل رصيدنا الثقافي وتراثنا.

والذي يجهله هؤلاء المنبهرون بالآخر أنهم يتعاملون بتراثهم ورصيدهم الثقافي المتوارث في كل حياتهم، وسائر شؤونهم، فمن العبث أن يعجب الفرد بحضارة أخرى، في جانب أو جوانب منها، وفي نفس الوقت يظل في كافة شؤون حياتهم على رصيده الثقافي المتوارث، فالتناقض هنا بين انبهار بالآخر، والتصرف في نفس الوقت بالثقافة المحلية.

ويشير عبد الوهاب المسيري إلى هذا التحيز بجلاء، عندما يقرر أن: كل شيء، كل واقعة وحركة، لها بعد ثقافي، وتعبر عن نموذج معرفي وعن رؤية معرفية، والنموذج هو تصور عقلي تجريدي يجتهد أن ينقل الواقع من خلال تفكيكه واستيعاب مكوناته وفهم العلاقات الدائرة بينها والعمل على إعادة تركيبه، وعملية النقل تلك تتأثر على نحو لا مفر منه بمنظومة الثقافة التي يحملها الإنسان، وتلعب مفردات تلك الثقافة من معتقدات وقيم ولغة، بالإضافة إلى حواس الإنسان ولكن بشكل أقل تأثيرًا وخطورة كأنها مرشحات؛ من شأنها توجيه "جهاز التفكير" فيلتقط بعض المعاني والسمات والأفكار ويدع غيرها، وقد يكثف جهده الذهني حول بعضها بأكثر مما ينبغي وقد يهمّش بعضها الآخر بأكثر مما يجب، وهنا نمسك بخيط

التحيز، فما الذي يجعل جهاز التفكير يلتقط هذا ويدع ذاك، لا شيء غير التحيز ذاته، جيده وسيئه، الطبيعي منه، وغير الطبيعي أو "حلال النموذج وحرامه"(٥)

في ضوء تلك النظرة، لا يمكن أن نتخيل أن هناك إنسانا بلا تحيزات، والأمر كذلك بالنسبة إلى الباحث والمفكر، ولكن المشكلة تكمن طبيعة القيم المتحيَّز إليها، هل هي قيم إنسانية أم قيم شوفينية عنصرية، هل الانحياز للعلم أم للهوى؟

ولو أخذنا الأمر إلى التعامل مع التراث العربي، فإن إثارة تلك القضية بسبب المعاناة من تعامل كثير من مثقفي وباحثي ومستشرقي الغرب مع التراث العربي، وأحكامهم التعميمية المنحازة كثيرا لثقافتهم، واتباع بعض الباحثين العرب لتلك الأحكام، والسير على نفس التوجه، كأنهم يراكمون الميراث الغربي.

فهناك نظرة نابعة من التأثر بما يسمى المركزية الحضارية الغربية، وقد سعت إلى فرض معايير الحضارة الغربية وعلومها وفلسفتها على سائر الثقافات والحضارات، واتخذت من معايير الأدب والنقد الغربي أساسا للحكم عليها.

كما يرى "إدوارد سعيد"، فإنها ناتجة عن نظرة استعلائية وإقصائية، بجانب المنحى الاختزالي الذي يحصر الآخر في مظاهر بعينها. وتعود

---

٥) فقه التحيز، د. عبد الوهاب المسيري، منشورات المعهد العالمي للفكر الإسلامي، هيرندن، فيرجينيا، ١٤١٨هـ، ص٣١،٣٠

الأسباب في تكوين تلك الحالة – عند باحثي الغرب ومستشرقيه – إلى: حالة من الكسل في البحث والتنقيب في اللغات القومية للشعوب والثقافات المختلفة، خصوصا غير الأوروبية، مثل العالم الإسلامي الذي به ست لغات أساسية، وتاريخ حافل، ومع ذلك يلجأ المثقفون الأوروبيون والأمريكيون، إلى إطلاق نعوت جاهزة، تفتقد إلى الوعي المستقل عن الرؤية السياسية، ويعوزها الشك العلمي والأخلاقي فيما هو سياسي لكل منتوج الحقبة الاستعمارية وما قبلها في الذهنية الغربية بشكل عام، والتي تحصر النظر إلى العالم العربي الإسلامي تحت نظرة "نحن، وهُمْ"، أي الغرب والمسلمين، وهي نظرة في أعماقها تشير إلى حالة متجذرة في اللاوعي الجمعي الغربي، بكل ما تؤدي به من تعبيرات عمومية جاهزة متوارثة، ومن ثم يصبح واجبا على المثقف أيا كان، أن لا ينجرف إلى هذا الوهم الشائع، وإنما ينحاز إلى: الحقيقي، والأخلاقي، وحرية البحث العلمي ونزاهته، والذي يشمل مناصرة الضعيف والأسوأ تمثيلا والمنسيين والمتجاهلين(٦)، فالمثقف الحقيقي (كذلك كل باحث جاد) تحركه عواطف سامية (ميتافيزيقية) بحثا عن مبادئ الحق والعدل النزيهة، ويشجب الفساد ويدافع عن الضعيف(٧).

جاء تحليل إدوارد سعيد إدانة للمثقف / الباحث الغربي، الغارق في ميراث حضاري ونفسي وثقافي؛ متراكم من العهود الاستعمارية، حيث

---

٦) صور المثقف، إدوارد سعيد، ترجمة: غسان غصن، دار النهار، بيروت، ١٩٩٦م، ص٤٤، ٤٥.

٧) السابق، ص٢٣.

الشعارات المرفوعة، تجعل الإنسان الغربي في وضعية مثلى عالية، ينظر إلى سائر الشعوب من منطلق وضعيته، التي هي في النهاية غير صادرة عن أسس بحثية سليمة، وإنما قناعات مسبقة، شبه مفروضة على الباحث، فتكون الدراسات مؤكدة للمستقر في الذهنية الغربية. وتلك النظرة انتقلت بدورها إلى كثير من الباحثين والمثقفين العرب الذين درسوا في الغرب، أو تتلمذوا على أيدي المستشرقين في معاهد الشرق وجامعاته، فكانت المحصلة النظرة المعيارية المتقدمة.

وقد قدّم إدوارد سعيد العالم الإسلامي في دراساته نماذج لتغييب الحقيقة وسيادة الرؤية النمطية في المنظور الغربي، ولكن هذا كان مع سائر الشعوب والثقافات العالمية، مثل الصين والهند وأفريقية وشعوب الأمريكتين، وانعكس في ممارسات استعمارية، ميزت الرجل الأبيض، وأعطته الحق في الإبادة للشعوب، وفي تقييم ثقافتها وفق معاييره هو، ومركزيته هو، ومصالحه هو.

أيضا، فإن النظرة المتقدمة مقتصرة على الأشكال الأدبية فحسب، فهي ترفض المعيارية الغربية في النظر إلى السرديات العربية، ولكن الواقع يشير إلى وجود علوم أخرى عانت من هذه النظرة المهيمنة الإقصائية، مثل التاريخ والجغرافية والفلسفة، وكلها اتخذت مما وصل إليه الغرب معايير ونماذج، راحت تقيس بها، دون مراعاة الخصوصية الحضارية، والشرط التاريخي، وظروف البيئة والإنسان. مما يدفعنا لربط الظاهرة برؤية أكبر وأشمل، لتكون معالجتنا أكثر رحابة، وبخلفية أعماق، مما ضيع مرجعيات

علمية وأدبية هائلة كانت مهمة في فهم رحلة الإبداع العربي، والإنسان العربي، والأبعاد الحضارية والفكرية بالغة الأهمية المرتبطة به.

كذلك، فإن هذه النظرة يصاحبها ما يعارضها، فكثير من الأشكال الأدبية العربية فرضت نفسها عالميا، وترجمت بنفس الشكل والخصوصية، وإن لم تعبر تعبيرا كاملا عن الحضارة العربية الإسلامية، مثل ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، وهذه أشكال فرضت نفسها، وحازت بقبول في الذائقة الإنسانية، وإن قدّمت ألف ليلة وليلة صورة غير دقيقة عن المجتمع العربي الإسلامي، صورة: القيان، والمغنين وليالي الطرب، واللهو، والرجال المهووسين بتعدد الزوجات والجواري.

تلك النظرة التي لازالت مستقرة في الذهن الغربي، ويتم تقديم سرديات مكتوبة أو مرئية في ضوء تلك الرؤية النمطية المستقرة.

ولو طرحنا تلك القضية من منظور آخر، وهو منظور سرديات المناطق الحيوية Bioregional Narrative (أي جغرافية المسرودات)، سنجد أن الرؤية النقدية لمرحلة بعد الاستعمار، باتت تعترف بوجود منظومات للقيم والأخلاق مختلفة بين الجماعات البشرية(٨)، وهذا تطور كبير في البعد الفكري، الذي كان يرهن القيم والأخلاق بمنظور الدول الاستعمارية الغربية ومصفوفات قيمها.

---

٨) نقض مركزية المركز (الفلسفة من أجل عالم متعدد الثقافات بعد استعماري ونسوي، تحرير: أوما ناريان وساندرا هاردنغ، ترجمة: د.يمنى طريف الخولي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠١٢م، ج١، فصل بعنوان: كيف نفكر تفكيرا عالميا: توسيع حدود الخيال، لورين كود، ص١٣٤.

وتلعب سرديات المناطق الحيوية دورا بنائيا في تكوين رؤية إيكولوجية عن خصوصيات تلك المناطق، وعلاقاتها المتداخلة مع بعضها البعض ومع المناطق الأخرى المتاخمة لها أو البعيدة عنها، ولكن المشكلة تكمن في تضييق أفق التفكير، خاصة لو تم اختيار سرديات تسلط الضوء على العرَضية والغرابة فيما هو مألوف ومحلي، وتكون الكارثة أن يكون القائم على الاختيار خاضع لعوامل قوة([٩]).

وبالتالي تصبح الدراسات الثقافية للسرديات المحلية أو في الثقافات الأخرى غير صادقة في نقل الصورة الواجبة، فتقدم تصورات غرائبية وثانوية عن هذه المناطق، خصوصا لو ارتبط الأمر بالنساء وعالمهن المثير للخيال الشبقي.

أما سردية كليلة ودمنة، فهي وإن كانت مترجمة عن اللغة العربية، ولكنها تعبر عن الحكمة الهندية، وحياة الهند القديمة، لذا، تعمد عبد الله بن المقفع أن يضع مقدمات عديدة خطابها عربي الثقافة، إسلامي التوجه([١٠]).

---

[٩]) انظر: السابق، ص١٣٥، ١٣٦.

[١٠]) يحوي كتاب كليلة ودمنة أربع مقدمات، الأولى والثانية تتحدثان عن ظروف تأليف الكتاب، وأهدافه، وفلسفته، بجانب سبل ترجمته من اللغة الهندية القديمة إلى الفارسية ثم من الفارسية إلى العربية، ونكتشف في كل مقدمة إضافة دلالية ومعرفية تساهم في إنارة متن الكتاب. فالمتن ينقلنا مباشرة إلى زمن موغل في القدم في التاريخ الهندي، وكذلك المقدمة الرابعة عن حياة برزويه، أما المقدمة الثالثة فهي كما يشير ابن المقفع كتبها بنفسها ولم يترجمها مثل غيرها، وفيها خطابه الموجه

وتلك الأشكال الشهيرة، غير كافية في التعبير عن الأدب العربي، مثلما هي غير كافية في نقل صورة الشرق الحقيقية إلى الغرب، ولكن المثال هنا ينفي فكرة المعيارية من أساسها، لأن هذه الأشكال قدمت عالما، وأحداثا، وبنية شكلانية، ومضامين، جعلتها متميزة بخصوصيتها واسمها، فلا يمكن أن نقول إن هذه السرديات روايات أو قصص، لأنها تأبى أن تندرج تحت هذه الرؤية، وتقوم دليلا على أن الإبداع البشري العظيم، لا يرتكن للمعيارية أيا كانت.

ويعضد هذا، وجود أشكال أدبية قديمة جاءتنا وانتهت إلينا بنفس الاسم والتصنيف والمسمى، وتكاد تكون خصيصة في الأدب العربي، مثل المقامات، فقد جاء ابتكارها كنموذج سردي بديع وموقف طريف، يحمل في طياته جوانب من التعليم والتهذيب، وأيضا تشويق المتلقي، عبر الحدث، وعند مقارنتها لدى البعض فإنه ينفي عنها صفة القص لأنها ليست: ذات عقدة وحبكة، فلم يكن بديع الزمان الهمذاني واعيا لذلك، وأراد من إنشائها التعليم وتقديم الطرائف فقط، ولم يتجهوا من خلالها إلى تحليل النفس، ولا بيان أفكارها، وقد انتقلت إلى الأدب الفارسي، ثم إلى الآداب الأوروبية بعد ترجمة نماذج منها إلى اللغات الأوروبية، ولكن كان تأثيرها محدودا، بالمقارنة بألف ليلة وليلة، لأن الأخيرة كان الموضوع القصصي فيها واضحا([11]).

للقارئ العربي، بروح الإسلام، فالحكمة ضالة المسلم، أنى وجدها فهو أحق بها. انظر: كليلة ودمنة، ترجمة عبد الله بن المقفع، المطبعة الفخرية، القاهرة.

[11]) انظر: المقامة، د.شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، د ت، ص٩، ١٠، ١١.

لو نظرنا إلى رأي شوقي ضيف السابق عن المقامة، لوجدنا الخلفية الغربية في تقييمه لها، والخلفية هي: الحدث، الشخصية، الموضوع القصصي، والأحداث، وكذلك التأثير في الآداب الأوروبية أو بالأدق مدى الاحتفاء بها أوروبيا. والحقيقة أن هذا المنظور يضع مقاييس الغرب ومدى قبوله للشكل معيارا له، ولكن القضية كما نجد في الدراسات السردية الحديثة عن المقامات بوصفها فنا سرديا معبرا عن مناحي اجتماعية، وحاجات جمالية، وأبعاد ثقافية، أي قراءتها بوصفها نسقا ثقافيا، ويفسح المجال للتأويل بشكل واسع(١٢)، لنخرج بدلالات جديدة، تتجاوز كون المقامات قصة مبسطة طريفة الحدث والموقف، وهادفة إلى الألاعيب اللغوية والمحسنات البديعية.

ونفس الأمر، سنجده في السير الشعبية العربية، التي هي نموذج معبر عن تشابه المنتج السردي العربي مع المنتج السردي الإنساني، فلكل أمة مسروداتها الشعبية، التي تعبر فيها عن أبطالها وجهادهم وبطولاتهم ومآسيهم، والسير الشعبية العربية قدمت وصفا للوعي الجمعي العربي بشكل مبدع، وحملت الإبداع شعرا ونثرا وسردا في طياتها، ونالت جماهيرية شعبية واسعة، قبل تدوينها وبعده.

الاستقلالية والتمثيل الثقافي:

للمثقف / الباحث / الناقد مسؤولية مهمة تتجلى في الحفاظ على

---

١٢) السرد العربي القديم: الأنساق الثقافية وإشكالية التأويل، د.ضياء الكعبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٥ م، ص٥٢١.

استقلاليته، التي تجعله يراجع دوما الأفكار السائدة في مجتمعه، ويصححها إذا كانت خطأ، أو ذات نمطية عامة تؤدي إلى مظالم وتشوهات فكرية، وهو في نفس الوقت يقوم بعملية تمثيل ثقافي، أي أنه يعبر في مواقفه عن تلك الاستقلالية والرؤية الموضوعية، غير خاضع لأية مؤثرات سياسية أو اجتماعية أو سلطوية.

وكما يرى إدوارد سعيد أن المثقف اليوم يمثل استقلالية تامة، تجعلهم يعبرون عن آرائهم بوضوح وقوة، وفي ذلك هم معرضون أن يكونوا هامشيين (غير مشهورين) وعدم الالتحاق بالمؤسسات التي يمكن أن تحتضنهم وترعاهم، رافضا أن يكون المثقف "مأجورا" لإحدى مؤسسات أو مراكز الصناعات الثقافية، وعليه أن يسعى إلى فضح التعميمات المتحيزة ذات النمط الثابت في الرؤية والفكر([١٣]).

وهذا ما نبّه إليه "سعيد"، في حديثه عن دور آخر للمثقف، فيقول إن المثقف الحقيقي هو إنسان يتمتع بصفة تمثيلية، أي إنسان يمثل بوضوح وجهة نظر ذات طبيعة ما، ويعبر لجمهوره بجلاء عن تلك الأفكار التي يمثلها، مواجها كافة العوائق والظروف، وأن يجهر بالقول في سبيل معتقده، متحديا ضغوط المجتمع، وثقافته، ولديه الشجاعة الكافية لأن يقول الرأي ويعترف بخطئه ويعدله لاحقا، وأن يواجه الأفكار السائدة في مجتمعه، ويسعى إلى تغييرها، ويتحمل في سبيل ذلك كل عنت وجهد، ولا يقتصر على التصورات

---

[١٣]) السابق، ص٣٦، ويتبنى إدوارد سعيد هنا رؤية عالم الاجتماع الأمريكي سي رايت ميلز التي طرحها عام١٩٤٤م.

الشائعة، عن كتاب أو حضارة أو مناحي معينة، بل هو منفتح على كافة الفنون والثقافات والسياسات، ولا يقتصر الأمر على العرض فقط أمام الجمهور، بل يتعداه إلى موقف المثقف نفسه وسلوكه وتصرفاته نحو القيم العليا التي ينتصر لها، أي المزج بين العالم الخاص والعالم العام(١٤). فالمثقف الحقيقي بهذا الطرح ليس منظرا فحسب، بل يقاس تنظيره بسلوكه ومواقفه، ومدى الشفافية بين عالمه الشخصي والعالم الخارجي الذي يعيش فيه، فلا يعقل أن يندد مثقف ما بالعنصرية في دولته إزاء فئات أو أقليات تعيش على أرضها، ويسكت عن ممارسات دولته نفسها في مستعمراتها تجاه الشعوب المغلوبة على أمرها. ونفس الأمر بخصوص القراءة الثقافية التي يقدمها المثقف، فعليه أن ينحاز إلى قيم عليا، وتكون بمثابة مبادئ واضحة، لا مجال فيها لمحاباة أو العزف على ما هو شائع في عصره من أفكار، ويجد ما يضادها وينفيها.

مما يجعلنا نستحضر منظور ستيوارت هول عن الثقافة بوصفها قضية سياسية وكما يبين أحد المنظرين "جيمس بروكتر"، بأن هناك ضغوطا متعددة تمارس على الباحث / المثقف، وكثير منها اجتماعية ذات أساس سياسي، يقول بروكتر:

"ليست ببساطة الشيء الذي تقدره أو تدرسه، وإنما هي أيضا الموقع المحفوف بالمخاطر للفعل وللتدخل الاجتماعيين، حيث تكون علاقات القوة مؤسسة وغير مستقرة على نحو محتمل"(١٥).

---

١٤) صور المثقف، ص٢٩.

١٥) نظرية الثقافة، الأنظمة والتمثيل، أزراج عمر، جريدة العرب، لندن، العدد: ٩٥٢٧، ٢٠١٤/٠٤/١٣، ص١٢.

فعلاقات القوة في المؤسسات الثقافية تخضع لاعتبارات سياسية، تمت ترجمتها في أفكار اجتماعية، وعلى المثقف أن يواجه تلك الأفكار، والمؤسسات.

فتبرز هنا قضية العلاقة مع السلطة، فقراءة الصورة / النص تتضمن قراءة علاقتها بعناصر السلطة، ومن ثم، فالخطاب السائد مما يحدد العلاقة بالسلطة أيضا. من هذا المنطلق، يمكن قياس التمثيل بالنشاط الثقافي بعامة..، فهو يعني مجموعة علاقات تبادلية، كما ينطوي على مفهوم إعادة التقديم Representation أي هناك حضور متعاضد ومنفعة متبادلة(١٦).

إن المفهوم المطروح هنا هو "مفهوم التمثيل الثقافي" ويعني القدرة على الربط بين المفاهيم السياسية والجمالية والاقتصادية والاجتماعية، أي إنه شكل من أشكال تقديم أو إعادة تقديم الأشياء من عالم إلى عالم، من عالم الواقع إلى عالم الكلمة والصورة، أو هو عملية إعادة حضرنة الحواضر، وبهذا الفهم فإن التمثيل سيكون عبارة عن عملية إعادة تقديم/عرض/إحضار لمعطى سابق هو الممثَّل أو موضوع التمثيل، والأدب هنا يُعَدُّ تمثيلا ثقافيا، والثقافة هي نتاج لعلاقة تبادلية متواصلة بين قراء ونصوص متنوعة(١٧). وبعبارة أخرى فإن التمثيل: يربط المعنى واللغة بالثقافة(١٨)، فتصبح المعاني المصاغة لغويا مرتبطة بالثقافة السائدة في مجتمع، بأن يعبر عنها المبدع في

---

١٦) التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب، د.ماري تريز عبد المسيح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص٤٠.

١٧) السابق، ص٣٩.

١٨) نظرية الثقافة، الأنظمة والتمثيل، مرجع سابق.

لغته، أو يعبر عن توجهاتها المثقف والباحث والناقد في مناقشته للإنتاج الإبداعي في ثقافته أو ثقافات أخرى.

ولو تساءلنا عن علاقة ذلك بالبحث الأدبي والنقدي، فإن الإجابة هي أن الباحث الأدبي عليه أن يكون مستقلا في فكره ومواقفه ورؤيته، محايدا بشكل إيجابي إلى قيم الحقيقة والخير والعدل، وإلى قيم الفن الرفيع، لا ينتصر لرؤية مؤسسية ولا هوى نفسي وذاتي، ولا أفكار نمطية مجتمعية.

ويكون دور المثقف أن يقرأ النصوص الأدبية كانت أو الفنية وفق رؤية موضوعية، تجعله يتمثل النص المقدم في ضوء تلقي القراء لهذا النص في عصره أو في العصور التالية، والمثقف الحقيقي يقرأ النص قراءة معبرة، تشمل في طياتها معارف عديدة ومتنوعة، منها: السياسي والجمالي والاقتصادي والاجتماعي، فالنص يعبر عن هذه المعارف بدرجات. وبعبارة أخرى فإن المثقف يقرأ النص في ضوء زمن ومكان إنتاجه، والمعطيات المعرفية المتوافرة في هذا العصر، وفي ضوء فهم قرائه للنص أيضا. وفي هذه الحالة يمتنع عليه أن يقرأ النص بتمثيل ثقافي مغاير، وبانطباعات مسبقة، خاصة إذا كانت لا تتفق مع النص: تاريخيا وثقافيا.

أما عن علاقة التمثيل الثقافي بالسرد، فإن "الأنواع الأدبية والفنية متغايرة الخواص، على عكس ما حاولت الحداثة زعمه، حينما أكدت انفراد كل نوع فني بخصائصه الذاتية، ولا تسعى تلك المقاربة إلى نفي المناهج المعرفية، ونقض الأنواع الفنية والأدبية، بل هي محاولة لإقامة علاقة

حوارية بين المعارف"([١٩]). فالحداثة سعت إلى وضع أطر ومعايير للأشكال الفنية والأدبية، وتمسكت بها، واتخذتها في الوقت نفسه نموذجا للمعايير والحكم، وكانت المحصلة انفصال كل نوع فني أو أدبي عن غيره، والإمعان في استقلاله عن باقي الأنواع، أما رؤية ما بعد الحداثة، فقد انفتحت إيجابيا، وطالبت بأهمية التحاور بين الأنواع الأدبية والفنية، بما يثريها، ويضيء الكثير من الغامض فيها.

يترتب على هذا المنظور المنفتح للعمل الأدبي والثقافي الذي لا يقتنع بجدوى المقولات الشكلانية من قبيل «لا شيء خارج النص » و«النص المكتفي بذاته »، إعادة الاعتبار إلى التواصل المفقود بين الآداب والفنون وسياقات تشكّلها التاريخية والاجتماعية، وقراءتها من منظور يستكشف الثقافة في تعدديتها وتنوع أنساقها وسياقات إنتاجها الاجتماعية والتاريخية، ويصوغ فهمًا للعالم ينبعث من قيم مغايرة للقيم السلبية التي تضيّق أفق التنوع البشري وتحصره في تحيزات، وتتسرب هذه التحيزات عبر أنماط متعددة من الخطاب تفصح عن نفسها بدرجات مختلفة([٢٠]).

وبناء على ذلك، فإن التمثيل الثقافي له علاقة مباشرة بالسرد، فالمعتاد كان تعريف النصوص المكتوبة (القصص والحكايات) بالنص السردي، بينما النصوص المرئية ذات بعد وصفي، أما رؤية التمثيل الثقافي، فإنها لا تفصل بين المكتوب والمرئي، وتجعلهما يشتملان على السردي

---

[١٩]) التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب، ص٤٠.

[٢٠]) السرد موضوعًا للدراسات الثقافية، ص١١٣

والوصفي معا، مثلما هما يشتملان على الزمان والمكان معا، فعملية الإدراك الذهني والبصري تجمع بين الزمان والمكان دون فصل، فأي شيء نفهمه مكانيا لا ينفصل عن زمن، والعكس صحيح([21]).

ومن هنا، يكون على الباحث أن يعي أن قراءته لأي سرد، لابد أن تكون واعية للزمان والمكان، الزمان (التاريخ)، والمكان (البيئة)، لكي يبني فهما دقيقا عن المادة موضع البحث، ولا يجب الفصل بين الفنون والآداب، أي بين المرئي والمكتوب، فكلها سرد، مثلما أن كلها زمان ومكان .

وعملية التمثيل تتجه إلى النظر إلى النص، أي نص، على حتمية وجود فضاء بالنص، ففضاء النص يتشكل من مجموعة العلاقات المتواشجة التي تعكس إمكانات عديدة للقراءة لا حصر لها. وفي أثناء صياغة فضاء النص، يتشكل نسقه الزمني أي قراءته بموازاة التاريخ، كما تدعو القارئ إلى التوغل في طيات نسيج العمل وبين جنبات نسيج الحياة، فالقراءة النصية لكيفية تمثيل الفضاء سوف تحول كل عبارة في النص الأدبي إلى صورة أي تجربة مرئية([22]).

وتلك نقطة مهمة جدا، فإن الذهن خلال قراءته للسرد، يترجم ما يعيه من أحداث وشخصيات وزمان ومكان إلى صور مرئية، يأخذها مما رآه من قبل، أي من المستقر في ذهنه من صور، أو يفسح الخيال لتخيل المسرود. ولنا أن نقرأ أشعار العصر الجاهلي، لتحضر في أذهاننا الصحراء الممتدة،

---

[21]) التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب، ص٢٠ .

[22]) السابق، ص٢١، ٢٢.

بجفافها وخيامها وأغنامها وإبلها، ومن ثم نبدأ في تخيل الشخوص والصراعات والحب والرحيل والأطلال المبكي عليها، وعلى قدر ما يقدمه السرد من معلومات، تأتي خيالاتنا تحاول أن تجعلها صورة مرئية مجسمة، تلك الصورة تمتد وتترسخ – خياليا – مع الإمعان في قراءة المزيد من السرديات ذات الصلة بالنصوص الشعرية أو غير ذات الصلة، وفي الحالتين، يظل العصر الجاهلي صورة خيالية مرئية، ونفس الأمر مع مختلف البيئات المعبر عنها سرديا. ولو ربطنا هذا التصور بالصورة التي قدمها السرد العربي إلى العالم الإنساني سنجد أنها صورة سلبية عن العربي المسلم، مشوهة عن واقع الحال والحياة، ربما يعود هذا لأسباب تتصل بما تُرجم وقُدّم إلى العالم، وبما قام به الباحثون الغربيون من تمثيل ثقافي / تحليل / قراءة ترسخ قناعات خيالية في الذهنية الغربية، وفي الحالتين، فإن النتيجة ليست هي الحقيقة.

ويمكن أن نقرر في ختام هذا الفصل عدة نقاط:

- إن المعيارية تعني قناعات مسبقة شكلية ولغوية وقيمية، وهي تؤطر العقلية النقدية إذا اعتبرتها نموذجا يحتذى.
- إن المعيارية ترتبط ارتباطا فكريا بالمركزية الحضارية الغربية.
- إننا نسعى إلى رحابة الرؤية وانفتاحها كي تقرأ النصوص السردية التراثية، قراءة موضوعية، وتحاول أن ترصد ظواهرها، وتحدد أنماطها وأشكالها، وتقرأها قراءة ثقافية في ضوء تاريخها ومجتمعها.

وفي الفصل الثاني، سنتناول الشعرية والنثرية وعلاقتهما بالسرد.

الفصل الثاني

النثرية والشعرية

تقاطعات النقد والسرد

نسعى في هذا الفصل، إلى مناقشة عدة مسائل، نرى ضرورتها ضمن سياق دراستنا للسرد العربي القديم في بعديه الجمالي والمعرفي، كما أنها تُعَد إتماما للطرح النظري في هذا الكتاب، الذي تناول أوجها عديدة للسرد: طرحا ومضمونا وبناء ولغة ونقدا أيضا.

والمنطلق في الدراسة رؤية كلية جامعة، تحرص على النظرة الإيجابية لما في التراث العربي من إبداعات وعلوم ومؤلفات، بالكشف عنها، وإبراز ملامحها، دون إقصاء لأشكال أو إهمال لنصوص، أو عدم التفاعل مع إبداعات حوتها كتب وعلوم أخرى، ودون تجزئة أو تفريعات، تؤدي إلى تشتت الرؤية، وإغراقها في تفاصيل.

لذا، جاء النقاش– في محاور عدة – عما يلتقي فيه الإبداع مع النقد، والشعر مع النثر، والمنهج الجديد مع النقد القديم، ونضع نصاب أعيننا علاقة السرد بما يطرح من نقاش. فتُنَاقش بعضُ القضايا بهدف تعميق مجرى البحث مع الحفاظ على استقامته وامتداده إلى تبيان آفاق السرد القديم، ومن ثم نعرض وجهات نظر متعددة ومتعارضة؛ من أجل المقارنة التي تؤدي إلى وضوح الرؤية.

فبدايةً، نتناول قضية الاصطلاح في النقد الأدبي القديم، وأهمية تخلّصه من تأثيرات المرجعية الغربية، لأننا في حاجة إلى دراسة البلاغة والنقد العربي القديمين، جنبا إلى جنب مع دراسة إبداع الشعر والنثر، فالنقد القديم يقدّم لنا رؤية الأسلاف للإبداع العربي بشكل عام، ويعكس ثقافتهم وتأثراتهم المختلفة. ومن ثم نعرض لقضية الشعرية والنثرية في النقد العربي القديم والتي هي رؤية رأسية للإبداع القديم بشكل عام، ونناقش من خلالها آراء القدامى لمفاهيم الشعر والنثر وتصورهم عن التجنيس والأشكال الأدبية، ثم نناقش الرؤية السردية للشعرية والنثرية، التي تشكل مدخلا جامعا، نلج به من الشعر إلى النثر بمنظور تجميعي، أي ما هي الأشكال التي يمكن أن يعبر عنها الشعر والنثر؟ فلا شك أن السرد متحقق في الشعر، وأيضا في النثر، وفي كليهما، تختلف السنن الجمالية، مثلما يزداد ثراء التحليل الثقافي الذي يكشف عن تطور الذائقة والنفسية العربية.

فإذا تساءل أحد عن ارتكازنا في هذه الدراسة – بشكل عام – على منهج غربي هو المنهج السردي، نقول نعم، لأنه يمتاز بكونه يوفّر آليات في الكشف والتتبع والقراءة وسبر الأغوار والأشكال وشفك الشفرات النصية، وفي مناهج أخرى عديدة، إنسانية الطابع، فهي أشبه بالآلات الحديثة المعينة على اكتشاف الكنوز المخبوءة في أعماق الأرض، أيا كانت أمكنتها، فالغاية اكتشاف الكنز، والتأكيد على ثراء مخزوننا، والاستفادة منه، لنا وللأجيال القادمة، ومن الممكن تطوير هذه الآلات في ضوء ما

نجده في أرضنا وكنوزنا، فنفيد أنفسنا وغيرنا. فلا بأس إذن من استخدام أي نهج، شريطة ألا تكون الثقافة والمعايير والمرجعيات غربية، يقاس بها وعليها، ونهمل خصوصية الإبداع، والثقافة، والأبعاد الحضارية لتراثنا.

وقبل أن نتناول قضية الشعرية والنثرية، يجدر بنا التأكيد على مكانة النص القرآني، فقد شكّل القرآن الكريم النص الأساسي في الثقافة والحضارة العربية الإسلامية فكل دراسات الأدب العربي تتضمن القرآن، وتقاربه من مواقع مختلفة، وتستعمل مناهج عديدة، فهو يمثل النص المقدس / الديني، والمشترك الثقافي لدى المسلمين. وتزخر كل كتب البلاغة بأمثلة من الآيات القرآنية، وتتخذه نهجا للدرس الأسلوبي واللغوي. والقرآن الكريم فوق التصنيف، إنه شكل متفرد بنصه وأسلوبه وتعاليمه وهديه وإعجازه الرباني، وقد كان سببا في نمو أشكال وعلوم في الثقافة الإسلامية طيلة قرون عديدة. وقد جاء القرآن في شكل يجمع بين الشعر والنثر، القصة والحكمة والخبر والمعلومة والقاعدة والإرشاد، في تحدٍ واضح لكل الأشكال الأدبية الموجودة والتي ستتواجد مستقبلا، فهو "نص منظم ومركب لا يصاغ في قصيدة بل يؤكد بشدة على أهمية الوظيفة الشعرية للغة، التي ليست غاية في حد ذاتها، بل تخدم بالدرجة الأولى في نقل معان محددة"(١). وقد دخل النص القرآني في علاقات دائمة مع علوم التراث العربي، وتجذر في الثقافة العربية الإسلامية، وكانت نثرية القرآن الكريم،

---

١) علم الشرق، د. أسعد دوراكوفيتش، ترجمة: عدنان حسن، منشورات مؤسسة جائزة عبد العزيز البابطين، الكويت، ٢٠١٠م، ص٨١،٨٢.

المتميزة بالسجع، فتلقاه العرب منبهرين بإعجازه الذي يخالف الشعر الجاهلي في قصائده العظيمة، فكانت خصيصة القرآن مع الشعر تنافسية(٢)، بجانب أنه مصدر الدين الجديد الذي ترسخ في أفئدة العرب تدريجيا، حتى حوّل عقيدتهم وحياتهم وذائقتهم تحولا هائلا.

المصطلح النقدي والسرد:

من المهم فهم ظهور المصطلح النقدي وتكوينه، لأنه الوسيلة، والمرآة، والثمرة في كل علم. فهو الوسيلة لأننا بالمصطلح نحدد المفاهيم المبتغاة، والآليات المتبعة، وسائر التحديدات اللازمة، فلا يعقل أن يكون هناك علم دون مصطلح، فالاصطلاح بمثابة الملخص لما توصل إليه علم من العلوم. والمصطلح هو المرآة، لأنه يعكس روح النهج المتبع، وقناعات الباحث، والثقافة الكامنة في المادة المدروسة، وأيضا لدى الباحث والقارئ، وهو أيضا الثمرة، لأن أية دراسة جادة مبدعة، في مجال جديد أو قديم، لابد أن تخلص إلى نتائج، وغالبا فإن المصطلحات المصاغة والمتولدة في رحم تلك الدراسة، تكون من أبرز نتائج الدراسة وثمراتها، وتكون قابلة للنقاش، والاختبار، والتطبيق في دراسات أخرى، فالعلم في النهاية يُتَرجم إلى مصطلحات، والمصطلحات تعبر عن مفاهيم، والمفاهيم مصاغة من قناعات وآليات. ومن هنا، فإن المصطلح لابد أن يصاحب بالمفهوم المؤطر والموضح له، كيلا تلتبس المصطلحات مع بعضها، وتتداخل المفاهيم، فإذا استقر في الدراسة، فلا بأس من إيراده مجردا.

---

٢) السابق، ص٨٧.

وفي دراسة الإبداع عامة، والسرد خاصة، يكون المجال فسيحا لتوليد المزيد والعديد والجديد من المصطلحات، لأن السرد مادة فنية قابلة للتشكل، ويتوقف تشكّلها على عدة أبعاد، أولها المادة السردية نفسها، فطبيعة المادة وطريقة صياغتها وتقديمها يجعل توليد مصطلحات جديدة، في ضوء طبيعة المنظور، فإذا كان المنظور مضمونيا، فإن المصطلح سيتجه نحو التصنيف المضموني (الاجتماعي، العاطفي، العنصري، التاريخي..)، وبالطبع يمكن أن نتفق أو نختلف حول دلالة هذا المصطلح مضمونيا، ولكن يبقى الهدف هو تيسير التصنيف والقراءة. ونفس الأمر، إذا كان المنظور فنيا، فيصاغ المصطلح في ضوء مادة القصة وبنيتها وأسلوبها، فهناك القصة والحكاية والأقصوصة وأيام العرب وغيرها.

ومن الممكن أن تندرج مصطلحات فرعية تحت المصطلحات الرئيسية، وهكذا تتدعم النظرية اصطلاحيا، مثلما يمكن معارضتها بنظرية ومصطلحات جديدة. فالإبداع لا يعرف ثباتا، لأن قواعده قابلة للتكسر، والإتيان بالجديد الذي يخالف القديم، حسب تمرد المبدع، ومدى قبول القراء للأشكال المقدمة لهم، وتشكّلُ السرد أكثر، لأنه يتكون من مادة نثرية (غالبا)، من السهل إعادة تشكيلها أسلوبا وبنية، مما يستتبع تغيير المصطلحات المواكبة لها. وهذا يستدعي مناقشة سبل تكوين النص الإبداعي، وعلاقة الفنان واللغة والحياة به، ولاشك أنها علاقة معقدة، وقد خاض فيها كثير من الباحثين، منها البعد النفسي، بالنظر إلى نفسية الأديب

ونفسية المتلقين وما يعبر عنه النص من نفسيات وعلاقات ومشاعر(٣)، وكذلك في بعد المحاكاة وتماثل الأثر مع العالم والناس والجمهور(٤)، ونفس الأمر نجده في البعد الاجتماعي لتكوين الإبداع وولادة النص، ولاشك أن الأمر خاضع لتوجهات وآراء كثيرة، منها البعد الفلسفي.

فالبعض يقرأ قضية تكوين الإبداع وإنتاج النص الأدبي في منظور الصراع، فرؤية الفنان لابد أن تكون صراعية مع الواقع، رغم حياته في هذا الواقع، فالفنان إنسان يعيش الواقع بعينين واسعتين وإحساس مرهف وحاد، قادر على اكتشاف التناقضات الكامنة والمختفية وراء ظواهر الواقع، وتتحدد رؤية الفنان بناء على مصالح طبقته الاجتماعية، وشريحته، وعلاقتها مع الطبقات الأخرى في المجتمع، فرؤية الكاتب هي مجال للصراع في داخلها وليست شيئا جامدا أو ثابتا، وفي تشكيل النص الأدبي، فإن الأديب يدخل في صراع لتكوين نصه لغويا، مستحضرا نماذج جمالية عالية، ناظرا إلى حاجة المجتمع الأدبية(٥).

لاشك أننا نتخيل منظورا لتكوين الإبداع أساسه، وهذا مهم عندما نناقش قضية السرد وتشكله، فقراءة الإبداع من منظور الصراع يعني ارتكازه على منظور إيديولوجي يعود إلى الفلسفة الماركسية، التي ترى أن

---

٣) انظر تفصيلا: فصل النقد التحليلي النفسي، مارسيل ماريني، في كتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، م س، ص٧٠ وما بعدها.

٤) قضايا أدبية عامة: آفاق جديدة في نظرية الأدب، إيمانويل فريس، برنار موراليس ترجمة: د.لطيف زيتوني، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٤م، ص١١٠، ١١١.

٥) في نظرية الأدب: محتوى الشكل،: مساهمة عربية، سيد البحراوي، ص٧٦ –٨٠.

الوجود قائم على صراعات طبقية واجتماعية وفكرية وثورية، وهذا منظور تم تطبيقه في دراسات كثيرة اجتماعية وتاريخية وفلسفية وسياسية واقتصادية، ولكن عندما نطبقه في ميدان الدرس، ونقرأ بها تكوين النص على مستوى الفكرة واللغة والشكل والفنان والطبقة الاجتماعية، سيكون بمثابة حصر ما هو رحب، لأن الحياة ليست كلها صراعات، ولأن الفن ليس معبرا عن صراعات دائما، وإنما معبر عن الحياة بكل زخمها، والصراع جزء منها، وليس كلا، ومن الخطأ أن ننتصر لجزء على كل. فتشكّلُ الإبداع وتلقيه وانتشاره يعود لأسباب كثيرة منها حاجة الفنان للتعبير، وحاجة المجتمع للفنان كي يعبّر عنه, جنبا إلى جنب مع حاجة المجتمع للمحاكاة لحياته فنيا ومناقشة قضاياه وهمومه وأيضا التعبير عن أفراحه وآلامه، فكما أن هناك نصوصا إبداعية فيها صراعات، هناك الكثير الكثير من النصوص المعبر عن آمال وأفراح وأتراح وتكاد تخلو من الصراع بهذا المفهوم المؤدلج.

وإنما ننظر فيما يمكن أن يضيفه الجزء من جديد على بنية الكل ومضمونه، بمعنى أن النظرة الجزئية تسلط الضوء على ظاهرة أو بعد، يكون متواريا غالبا في خضم الكل، وهذا لا يلغي النظرية، وإنما يقبلها ضمن نظريات أخرى تحاول أن تفسر الأدب وعلاقته بالحياة والأحياء، فعلى كثرة النظريات المفسرة، فإن الحياة تظل كالمحيط متلاطم الأمواج، نجتهد أن نعرف بعض شواطئه، ويظل الكثير منها مجهولا.

إن الجديد في نظرية الصراع هو التركيز على لحظة تكوين النص،

فالدلالة النهائية لعنصر ما؛ هي محصلة جدلية كثيفة ومتوترة لمجمل محتويات المستويات أو النظم المختلفة في النص، فاللغة في الأدب مادة للتقاليد والأشكال الأدبية التي يستخدمها الأديب، فمن خلالها يستطيع تحقيق أشكاله المعينة الملائمة لكل نوع أدبي، وهذا معناه صراع الفنان مع الأشكال السابقة عليه، أو ما يسمى بالتقاليد الأدبية، من أجل إرساء تقليد جديد خاص به(٦).

وهنا تتضح جدوى الصراع كمنظور لفهم السرد وتكوينه، لأنه يعبر عن صراع الأشكال الأدبية المبتدَعة، كي تستقر في نفسية الأديب وعقله وتصدر في نص أدبي لغوي عنه، ثم تجد استقرارا لها في ذائقة المتلقي، ولا يعني الصراع أنه غير معبر عن واقع أو فكرة أو مشاعر، بل يلتقي معها ويتقاطع بشكل أو بآخر، خاصة مع الأشكال الأدبية والسردية الجديدة، التي لن يتقبلها الناس بسهولة، بالنظر إلى جدّتها، فالنفس المتذوقة تتوق لما ألفته ذائقتها. ويمكن في ضوء تلك النظرة أن نتفهم أسباب استقرار بعض الأشكال الأدبية واستمرارها قرونا، وأسباب أيضا عدم استقرار أو تلاشي بعض الأشكال، فذائقة المتلقين وقبولهم للجديد تظل أساسا لاستقرار الشكل الجديد الذي يظل في حالة صراع مع الأشكال السابقة والمستقرة والمألوفة، خصوصا إذا كان الشكل الجديد ناتج عن معاناة المبدع، وإحساسه الداخلي أن الأشكال المنتشرة لا تفي بالغرض ولا تلبي الحاجة الأدبية ولا تعبر عن تطور الإبداع، وتغيّر الذائقة.

---

٦) السابق، ص٨١، ٨٣.

فكل عمل أدبي يمكن أن ينجز إنجازه الخاص وتميزه في مجال الشكل ضمن إطار النوع الأدبي الذي يندرج تحته، علما بأن الشكل له جانبين: شكل الشكل، ومحتوى الشكل، فالشكل ليس مجرد مجموعة من التقنيات أو وسائل البناء في العمل الأدبي، وإنما هو حامل بذاته وليس بالمضمون لمجمل القيم والمعتقدات الإيديولوجية التي كانت متبناة اجتماعيا حين إنجاز الشكل، وهو لهذا السبب يستطيع (أو لا يستطيع) تحقيق الحاجات الجمالية للمجتمع الذي أنتجه([٧]).

والأمر نراه جليا في ظهور أشكال أدبية جديدة، على حساب أشكال سابقة، فالرواية والقصة القصيرة ما هي إلا أشكال جديدة، تطلبتها حاجات اجتماعية وفنية، فظهر هذا الفن، ونما، وترعرع، والأهم بالنسبة إلينا أنه بات له نظريات ومصطلحات ومفاهيم، يُقرأ من خلالها، ويتم الحكم عليه بواسطتها.

ونفس الأمر نجده في التراث العربي، فإذا كان هناك فن الغزل في الشعر العربي، وأيضا النسيب والتشبيب، فإن هناك كثيرا من القصص النثرية التي دونت وحملت أساليب غاية في الشاعرية، بحيث يمكن أن نقيم مقارنة بين القصائد الغرامية وقصص العشق والهيام، وأيضا ظهرت الرسائل النثرية الغرامية المبدعة، والأمر استغرق قرونا، فكتب تاريخ الأدب تحدثنا عن استواء

---

[٧]) قضايا النقد والإبداع العربي، د. سيد البحراوي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٢م، ص٢٠٤.

القصص والرسائل النثرية في فنون مختلفة بداية من القرن الرابع الهجري([8]).

فمحتوى الشكل في العمل هو أساسا في داخل النص، غير أنه متصل اتصالا وثيقا بمختلف الأطراف المساهمة في العملية الأدبية أو الفنية، فهو متصل بالمبدع أيضا على نحو مباشر لأن رؤية المبدع هي أحد الأطراف الأساسية التي تساهم في تحقيق محتوى الشكل، كما أنه متصل بالمجتمع الذي يقدم المواد الخام، والتي يمكن أن نسميها شكل الشكل، وهو متصل أيضا بالمتلقي الذي يتلقى هذا المحتوى. فنحن نستخدم مصطلح محتوى الشكل باعتباره نسقا من القيم الجمالية الاجتماعية، فهو شكل النص الفني، ويمثل رؤية المبدع للعالم التي تتصل صراعا بالمثل الجمالي لجماعته، والتي هي جزء من مجتمع أوسع تتصارع فيه مثل جمالية متعددة تتصل وتنفصل عن المثل الجمالية في مجتمعات أخرى([9]).

صحيح أن النقد العربي القديم لم يصغ مصطلحات نقدية تواكب نمو هذه الأشكال المبدعة، ولكن تظل السرديات علامة على تطور الفن، ولو أعدنا جمعها، وترتيبها في كتب قصصية نثرية، لقدمت لنا أشكالا قصصية جديدة. وتظل الأشكال السردية المنبثة في كتب التراث دالة على الذائقة العربية في تلقي مختلف النصوص والتفاعل معها، والمساهمة في رقيها وتطورها واستوائها، فلا يمكن أن نجد هذا الكم الكبير من السرديات –

---

[8]) النثر الفني في القرن الرابع الهجري، ص١٩٢ وما بعدها، وقد حفلت كتب الأدب بهذه الألوان النثرية مثل: زهر الآداب وثمر الألباب، لأبي إسحاق إبراهيم بن علي الحصري (ت٤٥٣).

[9]) في نظرية الأدب، محتوى الشكل، مساهمة عربية، ص٥٥، ٥٦.

والتي تطورت حتى سمت وصارت أشجارا باسقة – إلا وهي تنهض على رهافة الذوق العربي، وتقبله الدائم لمختلف السرديات، وعدم اقتصاره على أشكال بعينها.

وهذا يدفع الباحثين إلى ضرورة قراءة التراث من منظور التلقي، وهو منظور غائب بشكل كبير في دراسات الأدب القديم، خصوصا على مستوى دور التلقي في تكوين أشكال أدبية وسردية كبيرة.

إشكاليات تكوين المصطلح في التراث السردي:

إن مناقشة السرد في التراث بآليات منهجية حديثة، تستدعي إشكاليات ترتبط بها، وتكاد تفرض نفسها في قراءة التراث ذاته، مثلما تفرض نفسها في النقد المتصل بالسرد، أي لابد من مناقشتها ضمن سياق علاقة النقد الأدبي، وأول هذه الإشكاليات قضية استخدام مناهج حداثية أو ما بعد حداثية في قراءة السرد العربي القديم، فقد يتبادر إلى الذهن أن هناك ضدية بين الاثنين، فالسرد التراثي قديم، ومناهج الدرس حديثة ومعاصرة، ولكن نحن لا ندرس ضدين، فتلك ثنائية فكرية مرفوضة، وإنما ندرس تراثا يؤسس لحاضر فالتراث جذر الحاضر، والحاضر هو إحدى ثماره، كما أننا لا يمكننا قراءة الحاضر والمعاصر دون العودة إلى التراث، فالشعر العمودي أصله تراثي وامتداده إلى عصرنا ثمرة من ثمراته، وعندما تم إحياء الآداب العربية الكلاسيكية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، كان التراث حاضرا، وملهما، ونموذجا محتَذيًا، فالشاعر محمود سامي البارودي كان يستلهم روائع الشعر العربي في الجاهلية وفي العصور

الإسلامية الزاهرة، ونفس الأمر مع حديث عيسى بن هشام، المعروفة باسم مقامات المويلحي لمحمد المويلحي، لا يمكن فهمها إلا باستحضار التراث لفن المقامة، لنقارن ونعي ونفهم، أسباب الاستحضار، ودلالاته. فلا قطيعة مع التراث كما يتوهم بعض الحداثيين، وإنما قراءة وبحث وتأسيس وتأصيل واستلهام وتوظيف.

يقودنا النقاش السابق إلى مفهوم "الموقفية" من التراث الذي يعني: أنت مع أو أنت ضد، وليس لك خيار، ومن هنا يبرز السياسي بصفته الموجه للأفكار والرؤى والتصورات(١٠)، لو أخذنا الموقفية وطبقناها في التراث السردي، سنجد أننا لسنا أمام تراث، وإنما امتداد، فيمحى سؤال الموقفية من أساسه، لأننا أمام تراث حي ممتد، لا يمكن الاستغناء عنه، فالسرد موجود في كتب السيرة النبوية والأحاديث الشريفة، وهي كتب حافلة بالقصة القصيرة، والمشهد القصصي المكتمل، والسرد فيها سبب لفهم الإسلام ذاته، ونفس الأمر مع كتب أسباب النزول للآيات القرآنية، بل إن القرآن ذاته حافل بقصص ومشاهد قصصية، تمتزج مزجا مع هديه السامي وتعاليمه العظيمة، وقيمه العليا، ولو اتجهنا صوب السير الشعبية وسرديات الجاحظ والمحسن التنوخي في كتابيه: الفرج بعد الشدة ونشوار المحاضرة، وكتب الأذكياء وقصص الأعراب وكتب الرحلات وغيرها، سنكتشف أننا لا نقرأ تراثا ولا تاريخا، وإنما نقرأ أدبا ممتدا، شيقا، يغذي شجرة الحاضر، ويزيد سموقها، وبذلك يتحول الدرس من درس لتراث تاريخي

---

١٠) السرد العربي: رؤى وتجليات، سعيد يقطين، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٨م، ص٢٧.

إلى درس تراث حضاري. وشتان بين المفهومين، فالتراث الحضاري، يعني أننا في حاضرنا نعود إلى أسس راسخة في الآداب والفنون، بل إلى قيم حضارية عظيمة، شملت الروحي والأخلاقي والفكري والأدبي، "فالحضارة التامة عبارة عن تحقيق كل تقدم ممكن في الكشف والاختراع وفي تنظيمات المجتمع الإنساني..، من أجل التكميل الروحي للأفراد..، وتوقير الحياة، وتشييد أسسها على صميم وجودنا.. فالحضارة هي تجربة لإرادة الحياة فينا، وليس من الضروري أن يربط بينها وبين مجرى الطبيعة كما نعرفه في الظاهر"([١١])، فلو قرأنا السرد العربي القديم قراءة حضارية سنكتشف أنه قيم مستمرة فينا، ويعبر عن ثقافتنا الحالية في إحدى مراحل تكوينها تاريخيا.

أيضا، فإن من سوءات التصور الموقفي أنه يختزل النظرة إلى السرد، فيجعلها نظرة انتقائية غير كلية، جزئية غير شمولية، تنظر إلى ما تريده وتبحث عنه، وليس في بالها النظرة الكلية. "إن التراث العربي كل متكامل، ولا يمكن فهم أو استيعاب جوانب منه، بدون اعتبار جوانب أخرى شديدة الصلة به.. فنتعامل معه كما هو بكل روافده ومكوناته وتناقضاته"([١٢])، "فيظل التراث وليد حقب متواصلة ومتعاقبة من التطور، وهو في تطوراته يعكس سياقات خاصة تفاعل معها الإنسان العربي بأشكال متعددة ومتفاوتة "([١٣]).

---

[١١]) فلسفة الحضارة، ألبرت اشفيتسر، مرجع سابق، ص٤٠٤، ٤٠٥.

[١٢]) السرد العربي، يقطين، ص٣٣.

[١٣]) السابق، ص٣٨.

فمن القناعات التي تحتاج إلى مراجعة في النقد: التعامل مع القصص المكتوبة فقط، دون النظر إلى أصلها الشفاهي، والذي ينعكس دون شك على طريقة كتابتها، ولكن على الناقد أن ينظر أولا وجيدا، إلى طريقة تكوين القصص نفسها، كي يقدّم رؤية نقدية مكتملة عنها، لا تتعامل مع المكتوب فقط، أي تنظر إلى نهاية الحبة الأخيرة في العقد، وإنما تتتبع الحبات، وحلقات تكوين القصص والحكايات قبل تدوينها، ومن ثم تكون الصورة أكثر إشراقا ووضوحا.

فعندما ننظر إلى القصص الواردة في التراث العربي، نكتشف أن الكثير منها متناثر في كتب الأدب، جنبا إلى جنب مع الشعر، فلابد من الوعي بأن تناثرها ليس عن عدم اهتمام بانفصالها ع الشعر، وإنما لأن الحياة الأدبية كانت تقبل رواية القصص والحكايات مع إنشاد الشعر، فهناك قصاصون يروون في حلقات.

ونلاحظ أن الصورة العامة للقصاصين على ثلاث زوايا، هناك قصاصون كبار يروون للناس في المساجد وحلقات العلم، وحكاياتهم موثوق فيها، لأنها إخبار وتاريخ وأحداث وشخصيات، وهناك حلقات رسمية خارج المسجد، فيما يسمى قصص العامة، وهناك حلقات للقص في مجالس الخلفاء والأمراء، ويتبع تلك الصورة وجود قصاصين كبار للرواية الموثقة، أمثال عبيد بن شربة ووهب بن منبه، وقصاصيين غير رسميين يتحررون بعض الشيء من الروايات الموثقة ويضفون خيالا لجذب العامة إليهم مما دفع بعض الكتّاب والمدونين إلى التنبيه على خطرهم لأن

مسروداتهم غير موثوق فيها، وهناك قصاصون واعظون أمثال الحسن البصري، توسلوا بالقصص لنشر الخلق والعظة والهداية([١٤]).

من هنا، يكون دور الناقد، بأن يدرس بعمق خلفيات القصة، ومن راويها، وأماكن روايتها، وطبيعة المتلقين، وهو يقدم قراءته وتحليله لها، ويصوغ مصطلحاته النقدية، وهذا مفتوح للناقد والباحث في كل عصر، فما دامت المادة السردية متوافرة تدوينا، وهذا ما اجتهد فيه القدماء، فإننا نصول ونجول، نحاور النصوص ونستنطقها، ونعيد تأسيس رؤى نقدية، ومصطلحات، نأخذ في حسباننا جهود القدامى، ولكن لا نستند عليها، ولا ننطلق منها، وإنما نضيف لها، ونختلف أو نتفق معها، وفي جميع الأحوال، فإن الجهد ممتد، لأن التراث حي فينا، وقراءته مستمرة، والأخذ منه واستلهامه لا ينتهي.

وبالتالي فإننا ندرس التراث بكليته، ونبحث في مكوناته، والأهم أننا نصوغ المصطلح النقدي الخاص بدراستنا من خلال ظواهره، بحيث يكون المصطلح معبرا عن الظاهرة المدروسة وليس إسقاطا عليها، ولا يمنع هذا من الاستفادة من مصطلحات المناهج الغربية، على أن نحمّلها حمولتنا التراثية، بمعنى أن نقرأها في ضوء الظاهرة السردية التراثية المعبرة عنها، والمتحققة فيها، وبالتالي يكتسي المصطلح الغربي بدلالات من تراثنا السردي الشرقي، وفي هذا تعميق للمصطلح وجعله ذا دلالات ثقافية إنسانية رحبة، وأيضا وضع تراثنا القديم في الدراسات النقدية التطبيقية العصرية.

---

١٤) في الرواية العربية: عصر التجميع، فاروق خورشيد، م س، ص٨٥-٨٧.

المصطلح النقدي والمثاقفة:

لاشك أن هناك علاقة وثيقة بين المصطلح النقدي والثقافة، لأن المصطلح يتولد من منهج، والمنهج يعكس فلسفة ورؤية وتصورا.

فالنقد العربي المعاصر يعاني من ظاهرة الثنائية أو الازدواجية، أحدهما: يدّعي الأصالة لكنه منغلق وعاجز، والثاني: يزعم التفتح ولكنه واقع في براثن التبعية والاستلاب. والانغلاق والانفتاح أو الرفض وال قبول المطلق دليل تيه منهجي ومثاقفة بلا وعي، فلا الرفض بحد ذاته قادر على إضعاف حضور تلك المناهج في سياقات حضارية غير سياقاتها ولا مجرد القبول يمكن أن يمنح تلك المناهج صفة الحياد الذي يمكّنها من الانسجام الكامل داخل أطر ثقافية غير أطرها الأصلية(١٥)

وتبقى القضية في صياغة المصطلح ذاته، فهناك إشكالات تصاحبه، تتصل بعلاقته بالبعد الثقافي، وطبيعة المادة المسرودة، وتقبل القارئ لها، وتكون المشكلة في أن نستورد مصطلحات أجنبية، بقناعات ثقافية أجنبية، ونسعى لاستزراعها في أرضنا العربية الإسلامية.

والأفضل أن تتم المثاقفة المنهجية من خلال من خلال إعادة قراءة التراث فتبحث في الموروث عن منهج ثم تتعقب تطوره وكيفية استثماره في الخطاب العربي، الأمر الذي يتسنى لنا إبراز سلبياته وفجواته ومدى قدرته على الاستمرار، فالدعوة إلى تأصيل النقد العربي تحمل في داخلها بعدا

---

١٥) المثاقفة والمثاقفة النقدية (في الفكر النقدي العربي)، رواء نعاس محمد، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، العراق، العددان (٣، ٤)، المجلد (٧)، ٢٠٠٨م، ص١٧٦

ثقافيا ونفسيا للقارئ والمثقف العربي، سواء كان ناقدا أم غيره، لأنها تميز التراث العربي من ناحية، وتمنح المشروعية لما يقوم به المثقف العربي المعاصر من ناحية أخرى، وذلك في سياق المثاقفة النقدية مع الآخر. خاصة وهي محاولة لتأصيل الذات كونها أصلا للآخر([١٦]).

إن صياغة المصطلح النقدي أو تبنيه يعني إصدار حكم وتقييم، ويرتبط في الوقت ذاته بأمور: أولها: المنطلق الفلسفي والفكري الذي يعكس موقف الناقد / الباحث من التراث، مثلما يعكس الفلسفة التي تبناها عبر منهجه المطبق، والذي يصدر به الحكم، مستخدما (أو مناقشا) المفاهيم والمصطلحات.

فالمصلح النقدي مهم في تحصيل العلوم لأنه يحدد قصد الباحث أو المجادل أو المتحدث، فهو يمثل العرف الخاص الذي يجمع أهل الفن الواحد، أو الفنون المتقاربة، فيشمل اتفاق العلماء عليه، واختلاف دلالته الاصطلاحية عن الدلالة اللغوية له، مع وجود مناسبة أو مشاركة بين مدلوله القديم ومدلوله الجديد، وقد اهتم به العلماء العرب منذ بداية نشأة العلوم، ونمت المصطلحات وازدهرت مع اكتمال العلوم المختلفة، واستقلالها([١٧])، لأنه يوجز القول، ويحدد الفهم، ويعمق الطرح، ومن السهل البناء عليه، واشتقاق المزيد من المصطلحات المغذية والمتفرعة منه.

---

[١٦]) السابق، ص١٧٨.

[١٧]) معجم مصطلحات النقد العربي القديم، د. أحمد مطلوب، مكتبة لبنان، ناشرون، ط٢، ٢٠٠١م، ص١ – ٣

فهو يعبر عن التفكير العلمي بأبعاده المنطقية، الذي يبحث في الظاهرة، ومن ثم يحدد أبعادها ويصوغ مصطلحاتها، ويبحث عن شواهد مؤيدة لها، ويمكن أن تتفرع عنها أو تكون على هامشها.

بالطبع، إذا كان الاصطلاح مطلوبا، فإن الإسراف فيه مذموم، مثل الإسراف في تقعيد قواعد اللغة والبلاغة والنقد، فكثرة التفريعات تفرّق ولا تجمّع، مثلما أن ترك القضايا والمشكلات بدون اصطلاحات يؤدي إلى فقدان التحديد والتمييز، وقد ناقش الباحثون والنقاد العرب المعاصرين في عشرات المؤلفات جهود البلاغيين القدامى ونقادهم، ووجدنا بعض الأحكام القيمية صادرة ومنتشرة عن عدد من الباحثين، تتهم القدامى بالقصور، وافتقاد النظرة الكلية، والرؤية العلمية، وأنهم اعتنوا بمتفرقات متناثرات وأبيات واحدة، ونماذج نثرية متفرقة، وغاب عنهم النسق الفكري، وفي نفس الوقت هناك باحثون عارضوا هذا التوجه، ورأوا ضرورة قراءة القديم في ضوء البعد التاريخي والثقافي، والبحث فيما هو خلف الاصطلاح والتقييم النقدي، أي في المرجعيات الفكرية، وإعادة النقاش لجهود القدامى، دون الاقتصار على كتب النقد وحدها، بل تخطيها إلى كتب أخرى عديدة، فلا يمكن فهم البلاغة القرآنية بمعزل عن جهود المفسرين، مثلما لن نعي بلاغة الحديث الشريف ومدى الاحتجاج به دون النظر في مدى صحة الأحاديث المستشهد بها، ونفس الأمر لن نتقبل سرديات العرب قبل التأكد من صحتها، وعدم تداخلها، ودقة روايتها.

أيضا، إذا كان النقاد القدامى بحثوا على قدر طاقتهم فيما توافر لهم من

نصوص وذائقة وأدوات، فإننا لابد – وهذا واجب – أن نعيد البحث في النصوص الإبداعية، بمناهج مختلفة جديدة، تقدم لنا آليات وإجراءات تساعدنا في إماطة اللثام عن الكثير من الثقافي والاجتماعي والفكري قديما.

وهذا يقتضي إعادة النظر في نهج قراءة المصطلحات والرؤى النقدية القديمة، على أن تأخذ القراءة في حسبانها الذائقة النقدية، ونمو العلوم اللغوية والأدبية ومجمل التطورات المعرفية العربية، قبل المسارعة في إصدار الأحكام العمومية، أي يعاد النظر في تكوين المصطلح النقدي ضمن قراءة واسعة لنشوئه ثقافيا وفكريا ونقديا وفنيا. فمن المهم قبل إقامة المقارنة أو إسقاط مفاهيم الفكر النقدي المعاصر على جهود النقاد القدامى، أن نستحضر الخلفية المعرفية التي تشمل السنن الجمالية والاجتماعية، والإلمام بالتاريخ الثقافي للعصر والبيئة والمعارف المتوافرة في حقب التاريخ الأدبي عند العرب.

يستوقفنا الانشغال بقضية المصطلح النقدي في الدراسات النقدية المعاصرة وهي تقرأ التراث القديم؛ لأن الطريق – المألوف الآن موصولة بأرسطو، في صياغة المصطلحات النقدية وتقييم الأدب القديم، في تبعية غليظة واتصال آلي بأسس النقد الغربي، مما يوجب علينا – نحن الباحثين العرب – أن نتحرر من تلك الهيمنة والنظر في قيمة المصطلح من البعد الثقافي، وظروف تكوينه، فالدلالة الثقافية للمصطلح ترتقي من درجة التذوق الأدبي إلى النظر في القوة التعبيرية والعوامل المشكّلة للمصطلح، فلابد من قراءة المصطلحات النقدية القديمة، وأيضا صياغة رؤانا واصطلاحاتنا عن

التراث العربي في سياقات التاريخ، والسياق الأعم لمسيرة الحياة الثقافية العربية(١٨). فالمصطلح النقدي ينبت في قاع المجتمع، ويظهر على السطح في شكل أدبي، والمصطلحات تؤلف فيما بينها مجموعا دالا ويمكن أن تقرأ قراءات متنوعة، والدخول في جو ثقافي يشارك في صنعه المفسر(١٩).

إن كثيرًا من القراءات النقدية للتراث العربي إبداعا ونقدا وكذلك تقييم جهود القدامى تمت من منظور النقد الغربي المؤَسَّس على نظريات أرسطو النقدية، سواء بالإضافة أو الاختلاف، فالمنطلق من النقاش المعاصر للنقد العربي القديم أساسه المنظور النقدي الغربي، الذي اتخذ من الأشكال الأدبية اليونانية واللاتينية نماذج من إصدار المعايير في تكوين الفكر النقدي، أو القياس بالمعايير المعاصرة المأخوذة من نماذج الأدب الغربي الحديث، وهذا بالطبع لا يمكن إنزاله على النقد والإبداع العربي القديم.

وقد سار عدد من النقاد والباحثين العرب على تلك المعيارية، وبعضهم تبنى واعتمد آراء المستشرقين، وسار على دربهم، ولنأخذ مثلا رؤية شوقي ضيف الإجمالية في تقييمه لمسيرة البلاغة العربية، حيث يشير إلى غلبة الوقفات والإشارات والتقعيدات الجزئية في البلاغة العربية وفي منظور النقاد القدامى الذين صبوا عنايتهم على الكلمة والجملة والصورة،

---

١٨) النقد العربي: نحو نظرية ثانية، د.مصطفى ناصف، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٠م، ص١٤، ١٥.

١٩) السابق، ص١٠.

والسبب في ذلك يعود إلى انصراف القدماء إلى تعليل العبارة القرآنية، وما فيها من تراكيب وصور وإعجاز، والنظر في الشعر العربي الذي غلبت عليه الوجدانية الغنائية، ويجري في أسلوب واحد (أي بنية واحدة)، في معانيه وصوره وأخيلته، وقد مضى الشعراء يبدعون في هذا الأسلوب الوجداني الذاتي، بنفس ما درج عليه الأولون، فانحصرت أبحاثهم في البيت وما يتصل به في العبارات الجزئية، فلم توجد لديهم نظرة عامة للقصيدة، ولو أن شعراءنا نظموا في أساليب جديدة مثل الشعر القصصي والمسرحي أو أنهم أخرجوا شعرهم من الذاتية إلى إطار فسيح من العمومية، وصوروا فيها مجتمعاتهم ونفوس وشخصيات من حولهم لاختلفت أساليب الشعر اختلافا واضحا، وقد نفّذ أبو العلاء المعري ذلك حقا في بعض أعماله، ولكنه كان شذوذا على الذوق العام. ونفس الملحوظة (والكلام لا يزال لشوقي ضيف) يمكن تعميمها في النثر فلم ينوعوا في موضوعاته، كي تتضح فنون النثر، وانحصرت موضوعاته عند الرسائل الديوانية السياسية، حتى أنشأ بديع الزمان الهمذاني – وتبعه الحريري – فنَّ المقامة المعتمدة على الإيغال في النغم النصي، فليس هناك أسلوب إلا السجع، فأصبحت السجعة هي الوحدة البلاغية في النثر، مثل البيت الذي هو الوحدة في الشعر، ووحدة السجعة أضيق من وحدة البيت وأقصر إذ قد تصبح كلمة أو كلمتين في النص، ونحس منذ الحريري كأنه لا نثر ولا أدب ولا فن إلا فن الرسائل(٢٠).وبذلك أصبح الموقف من النثر مثل الشعر.

---

٢٠) البلاغة تطور وتاريخ، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٩، ص٣٧٦، ٣٧٧.

وكي نناقش هذا الطرح، علينا أولا أن نتأمل في الخلفية الفكرية والمعيارية، وسنرى أنه يقيس بمرجعية غربية واضحة، فنظر إلى الشعر اليوناني وتنوعه ما بين قصصي ومسرحي وموضوعي وذاتي، فاتخذه قانونا وحكما في الوقت نفسه.

كما نرصد لديه تعميما واضحا، فقد وضع الشعر والنثر، والبلاغة والنقد، في خانة واحدة، ومن ثم أصدر حكمه بأن الشعر العربي القديم وجداني ذاتي زاعق في موسيقاه: الوزن والقافية، ووحدته البيت وليس القصيدة، يخلو من القصصية والدرامية المسرحية، وأن البلاغة ما هي إلا جزئيات وشذرات، ونفس هذا الرأي أكده في وصف القصيدة الجاهلية بأن عنوانها التفكك والاضطراب، وما هي إلا خواطر تعبر عن ذاتية، في وحدة أساسها الوزن والقافية([٢١]).وهذا تعميم واضح، وترديد لمقولات المستشرقين في نظراتهم العجلى للشعر العربي، النابعة من الذهنية الغربية، وكذلك النثر فما هو إلا صورة نغمية وحدتها الصغيرة هي السجع، فجعل النغمية عنوان الرباط في النصوص الشعرية والنثرية، وهذا ما تخالفه عشرات النماذج والنصوص، التي توافرت فيها الوحدة العضوية والفكرية والترابط اللغوي والبنائي، ولم تكن النصوص زخرفات لغوية، وإنما حملت فكرا راقيا.

لقد فهم الدارسون السياق التاريخي الذي تمَّ فيه إبداع النصوص الشعرية القديمة، على غير وجهه الصحيح، في كثير من الأحيان. وربما كانت

---

[٢١]) العصر الجاهلي، مرجع سابق، ص١٢٤.

مسألة البداوة والحضارة من أبرز الأمثلة على ذلك، فلقد فُهمت فهما أساء إلى القصيدة عموما، والجاهلية منها على وجه الخصوص، وأسهم في تعميق ما اُتهمت به من تفكك، بناءً على سذاجة البدوي وبساطة تفكيره، وغاب عنهم أن البداوة والحضارة كانتا ملتحمتين متكاملتين، وقد كان للعربي القديم خصال عظيمة، وليس كما يرى البعض أنهم متوحشون غير مستأنسين لأنهم تطبعوا بأخلاق البادية، فهم امتازوا بطول الوحدة، وصفاء الفكر، وجودة البنية الجسمية، واعتدال الهيئة، وسلامة الفطرة، وتحلّوا بصفات المسارعة إلى النجدة، والقِرى والوفاء، وحسن البلاء، والجود، والخطابة، والبيان، مع صواب الفكر، وذكاء الفهم، وكانوا يذهبون إلى القرى والأسواق الحضرية، فيتعاملون بأخلاق البادية، دون ذم من أهل الحاضرة([٢٢]).

والغريب في رأي شوقي ضيف، أنه جاء تعقيبا في نهاية كتاب له تناول مؤلفات البلاغيين العرب في أغلب فصوله، والقليل من كتب النقد العربي القديم، وخلا من استعراض الشروح الشعرية المتوافرة لشعراء كثر، أي أنه بنى حكمه على أساس قراءته لكتب البلاغيين والنقاد القدامى، أي أنه نقد على نقد، ولكن السؤال: كيف يبني أحكاما نقدية لإبداع الشعر والنثر، على آراء النقاد القدامى؟ فالنصوص مطروحة ومتوافرة، من الممكن إعادة قراءتها، وتحليلها، والنظر فيها، بعيدا عما قاله النقاد القدامى. فكيف لا توجد قصة في الشعر وهناك أشعار كثيرة تحوي السرد

---

[٢٢]) مفهوم الغرض في الشعر العربي (نحو بناء جديد للمفهوم)، د. محمد أمين المؤدب، بحث منشور في مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق – المجلد (٨٠) الجزء (١)، ص١١٥.

داخلها؟ وكيف يكون النثر أساسه السجع، ولدينا نماذج تخلو من السجع، ومتنوعة في الطروحات والموضوعات والجماليات. أيضا، فقد نظر إلى الأدب الرسمي الشائع، وأهمل نصوصا شعرية ونثرية كثيرة، مثلما لم يشر إلى إنجاز أجيال عديدة من الشعراء، قدموا نصوصا أساسها الوحدة النصية والصور الممتدة، وكما نجد من اصطلاحات نقد الشعر مفهوم "تناسب الأبيات" القائم على أهمية تأمل الشاعر في تأليف شعره، وتناسق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها، دون حشو أو تكرار(٢٣)، وهذا المفهوم يعني في طياته أهمية مراعاة بنية النص الكلية، وليس البيت الجزئي فحسب.

كما اقتصرت رؤية "ضيف" للنثر على الرسائل والمقامات، ناهيك عن الأدب غير الرسمي والعامي. كما أنه نظر إلى ما توافر فقط من كتابات نثرية في منظور النقاد القدامى، ولم يضم في رؤيته آلاف الكتب في فنون وعلوم مختلفة، حملت العلوم الإسلامية المتنوعة، وجمعت بين رقي الأسلوب وروعته، وبين الفكر والطرح العميق، فالنثر لا يمكن حصره في رسائل ديوانية رسمية الطابع أو إخوانية ذاتية الطابع.

فقراءة النقد العربي القديم تحتاج إلى رؤية كلية شمولية، لا تكتفي بما طرحه النقاد والبلاغيين فقط، وإنما تبحث فيما وراء طروحاتهم، وتتعمق الأبعاد، وتحاول أن تصنف الرؤى التي ظاهرها التجزئة، لكن باطنها – دون شك – فيه منهجية.

---

٢٣) معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ص١٨١، ١٨٢، مستعينا برأي ابن طباطبا العلوي.

وهذا ما أشار إليه محمد مندور، حين ذكر أن النقد القديم سار على ثلاثة مناهج، الأول: النقد الموضعي الذي يرى المشاكل عند كل بيت يعرض، ثم يحلل المشكلة كما يراها، على نحو ما نجد عند الآمدي في الموازنة، وعبد العزيز الجرجاني في الوساطة، وهناك النقد القيمي الذي يحكم على النص بالجودة أو الرداءة، وهناك النقد الوصفي الذي يتناول خصائص النص دون الحكم عليه، وكلها ظهرت متلازمة، في ثنايا الكتب المعنية. ولكن النقد الوصفي لا يستخدم مقاييس وإنما يستخدم المقارنة مع قصائد أخرى([24]).

فأمامنا ثلاثة أنواع من النقد المستخدم قديما: الموضعي، الوصفي، القيمي، صحيح أنه لا يوجد كتاب نقدي يفلسف تلك المنهجية، ويعرض أبعادها، ولكن وجدت عشرات الكتب التي تطبقها كلا وجزءا، فيمكن الغوص في الجزئي لاستخراج منهجية الكلي. كما أن المناهج المذكورة هي تطوير لنظرات العرب النقدية، فحكم القيمة، والوصف، والمشكل في الموضع، كلها أحكام نابعة من "دربة الناقد" التي ترتكز في جوهرها على المقارنة، فهو يستحضر النصوص العليا مقارنا بينها وبين ما يعرض له، ومن ثم يكون حكمه موجزا، على عادة العرب في الإيجاز، مرشدا للشاعر، مضيئا للقارئ، وحكما بين أكثر من نص إذا اقتضى الأمر. وهذا لا يعني أن النقد لم يتطور، وإنما جذوره الدربة والمقارنة والحكم العام دون تفصيل

---

[24]) النقد المنهجي عند العرب، د.محمد مندور، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٦م، ص٣٧٥، ٣٧٦.

أو الجزئي المحدد، وجاء تطوره عبر تطور علوم اللغة والبلاغة، فهناك نقاد استندوا إلى النحو فقط في حكمهم كما هو في كتاب "قواعد الشعر" لأبي العباس أحمد بن يحيي (ت ٢٩١ هـ) وهو كتاب صغير، ولكنه يتخذ من النحو سبيلا للحكم الشعري([٢٥])، وهناك من مزجوا البلاغة بالنحو كما نرى عند أبي هلال العسكري وابن رشيق وغيرهم، وهناك من طور نظرية أساسها النحو كما نرى عند عبد القاهر الجرجاني في كتابيه أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز.

أيضا، فإننا يجب أن ننظر إلى الغرض من تأليف الكتاب، فهناك كتب تعمّد مؤلفوها الجانب التعليمي، وليس النقدي، فنظرتهم نظرة عملية، ترشد الكتّاب إلى ما ينبغي أن يكون عليه الأسلوب النثري، وكيف يكتبون بشكل صحيح مكتمل وجاذب، وينال الإعجاب، وبالتالي لا نعدّ هذه الكتب بمثابة النظرات الجزئية.

فمن مؤلفات نقد النثر التي ظهرت في القرن الرابع الهجري، كتاب "الألفاظ الكتابية" لعبد الرحمن الهمذاني (ت ٣٢٠ هـ) إذ يقدّم فيه مؤلفه الألفاظ التي يكثر دورانها في استعمالات الكتّاب في مجموعات من المترادفات والتعبيرات؛ خدمَةً لهم في وضع النماذج والوسائل بين أيديهم، ليسهل تعلّمهم على قواعد صناعة النثر([٢٦]) وكذلك كتاب "أدب

---

[٢٥]) السابق، ص٣٧٧.

[٢٦]) الألفاظ الكتابية، عبد الرحمن الهمذاني، تحقيق: السيد الجميلي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ١ ١٩٨٦م، المقدمة ص١٢، ١٣.

الكتّاب" لأبي بكر الصولي (ت ٣٣٥ هـ) وكانت الوجهة التعليمية هي هدف المؤلف، عبر الاهتمام بالنواحي الشكلية لفن الكتابة، مثل طبيعة الخط وطرق القلم والدواة والقرطاس والعنوان والخاتم وغيرها من الأدوات التي تعين الكاتب على التفنن في كتابته(٢٧).

ثنائية الشعر والنثر: الكليّة والإبانة:

لقد تجلت المشكلة في الاهتمام المنصب – بعد القرآن الكريم – على الشعر، والشعر فقط تقريبا، ففيه الأفكار والرؤى، وفيه سجل العرب، أما النثر فقد درسه المستشرقون حديثا، وأيضا النقاد العرب، في الأجيال السابقة بفهم تقليدي، ولا يزال بقايا من هذا الفهم عالقة إلى يومنا هذا، فالنثر لديهم ما هو إلا نصوص تشمل: السجع والأمثال والخطب في الجاهلية والإسلام، والرسائل الديوانية والإخوانية، ثم المقامات وما شابهها من نصوص. وانصبت كثير من الدراسات حول النثر العربي القديم على الأبعاد اللغوية والبديعية، دون النظر إلى الأبعاد الثقافية والجمالية، فهناك من الباحثين من نظر إلى الصنعة الفنية في النصوص النثرية، على مستوى التقعيد والإسراف في البديع والزخرفة اللفظية، أو التبسيط والزهد في بعض الرسائل والكتابات. فالمشكلة في المنظور النقدي، وليست في التلقي، لأن الناس تلقت الشعر مع النثر، القصة مع القصيدة. وهذا ما يدعونا إلى مناقشة القضية بصورة أعمق.

---

٢٧) أدب الكتّاب، أبو بكر الصولي، تحقيق: أحمد بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١ ١٩٩٤ م، المقدمة: ص٨–١٠.

بداية، يمكن القول إن العرب أقاموا فكرهم النقدي والبلاغي القديم على بعدين: طولي وأفقي، فأما الطولي فيتعلق بالتقسيم الشكلاني والتجنيس، وأما الأفقي فيتصل بالغاية من البحوث البلاغية، والنقاشات النقدية.

في البعد الطولي، قاموا بتصنيف الأدب العربي إلى الشعرية والنثرية، ويندرج تحتهما أجناس عديدة، فأغراض الشعر المختلفة تندرج تحت النظم، وأما النثر فيشمل أشكالا عدة من النصوص النثرية، مثل الأمثال والحكمة، والرسائل، والخطب وغيرها.

إن قضية التجنيس كانت حاضرة في الوعي النقدي العربي القديم بشكل مباشر وغير مباشر قديما، على نحو ما نرى في توصيف شكل الرسائل والخطبة وما شابهها، دون توسع كبير في الطرح الشكلاني، كما كان هناك بحث واصطلاحات في المستجدات من الأشكال الأدبية التي نمت وظهرت بنمو الحياة الثقافية والأدبية العربية، وإن لم يتم إرفادها في المجرى العام للفكر النقدي العربي بشكل كبير، ليحدث تراكم معرفي لها، ومن ثم يُتمم المجرى، ويزداد تدفقا بالماء.

فإذا كان البحث البلاغي عند العرب اعتنى كما يقال بالجزئيات والتقعيدات وما شابه، فإن تلك العناية غير مدانة، لأن النظرات الجزئية سعت إلى دعم النص الكلي، لأنها كانت بصدد الإجابة عن أسئلة تتعلق بأسباب جمالية النص: القرآني أو الشعري أو النثري، ولماذا لاقت تلك النصوص الاستحسان والقبول من المتلقين. فكانت النظرات الجزئية تفصل

وتوضح وتعلل وتقعّد البنية الكلية التي لمسوها أمامهم. أيضا، فإن النظرات الجزئية أسست علوما زاهرة وهي علوم البلاغة والنقد، وكانت متسقة مع نمو علوم اللسان العربي مثل: النحو والصرف والعروض، وتم تكوين نظريات بناء على استواء العلوم ونضجها. أيضا، فإننا لا يمكن أن ننظر فقط إلى كتب البلاغة القرآنية أو الشعرية وما شابهها، بمعزل عن كتب أخرى تولت شرحها وتفسيرها، فالقرآن الكريم مثلا توقفت عنده كتب البلاغة ساعية إلى إبراز أسباب إعجازه، وفي نفس الوقت كان علماء التفسير والتجويد والفقه وأصوله، ينقبون فيه ويحيطونه بكل درس وبحث نظر توافر إليهم، وما أكثر كتب التفسير وما أشد تنوعات مدارسه ! فالنص الكلي كان حاضرا متمثلا في القرآن الكريم وسوره وآياته، وجاءت الوقفات الجزئية مدعمة للكلية والإعجاز.

ونفس الرؤية الكلية كانت حاضرة ضمن الوعي العام في النصوص الإبداعية الأخرى، فقد ميزوا دون شك بين الشعر والنثر، وهو تمايز ضمن رؤية كلية بلاشك، مدركة أن الشعر العربي مثل البحر الكبير، في مقابل النثر الذي يشبه البَرّ، فكان التفريق حاضرا في الوعي والنقاش البلاغي والنقدي، وسعوا إلى تمييز ما يحويه بحر الشعر العظيم، فالمعلقات في الشعر الجاهلي، قد تم تمييزها والتحدث عن خصائصها وأسباب تفردها في الشعر الجاهلي، بالرغم من تأخر هذا التمييز لدى النقاد العرب، لرقيها فنا وأسلوبا وتعبيرا عن الحياة الجاهلية، دون غيرها من القصائد، فهو تمييز شكلي في بحر الشعر الهادر، حيث أشار إليها "الكلبي" (ت ٢٠٤هـ) بأن

هناك سبعة شعراء عُلّقت قصائدهم على الكعبة، وكان ذلك فخرا للعرب، ثم شرح المعلقات ابن النحاس في مصر (توفي ٣٣٨هـ)، مؤكدا على ارتفاع مستواها وإن وجد ما هو أفضل منها في رأيه، وتتابع النقاد في الإشارة إليها مثل ابن رشيق (توفي ٤٥٦هـ)، وياقوت الحموي (ت٦٢٦هـ)، وغيرهم([٢٨])، فقد سعى القدامى إلى القيام بمحاولات جادة للاختيارات (أو التمييزات)، انطلاقا من النظرة الفنية واللغوية، كما تم في المفضليات والأصمعيات، وفيها قصائد طوال كاملة ومختارة، جنبا إلى جنب مع "الحماسة" القائمة على اختيارات لمقطعات شعرية قصيرة، وهدفت تلك الاختيارات إلى التعليم والتأديب (فنيا ولغويا)، لأنها أنفس قصائد الشعر الجاهلي، التي تمثلت بها اللغة العربية في أصفى مواردها([٢٩])، صحيح أن النظرات الفنية التي صاحبت دراسة المعلقات لم تثمر نقدا وإنما شروحات وتفسيرات كثيرة، ولكنها قدّمت رؤية حول فن ناضج، منطلقة من الدراية الدقيقة بهذا الشعر، وهو ما استفاده الشعراء في العصر الأموي، والذين وعوا جيدا قصائد المعلقات واستفادوا منها([٣٠]).

وذلك الأمر نجده في أغراض الشعر، فهي تعبّر عن رؤية كلية موضوعية وبنائية، فقد أُستعملت بدلالة فنون الشعر المختلفة على نحو ما نجد عند أبو عبيدة وابن سلام الجمحي وابن طباطبا والحموي، أي أن (الشعر كلي،

---

[٢٨]) المعلقات وعيون العصور، د.سليمان الشطي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠١٤م، ص١٣-١٥.

[٢٩]) السابق، ص٣٣.

[٣٠]) السابق، ص٢٣٧.

والأغراض متفرعة عنه، وهي أيضا كلية الرؤية)، كما استخدمها الشاعر أبو تمام بمعنى الأبواب فقد ألّف كتاب حماسته على أبواب ثابتة متداولة عند النقاد قبله وبعده هي: الحماسة والمراثي والنسيب والهجاء، واستعملت بدلالة الضروب والأنواع كما أشار إليها ابن سلام الجمحي، والذي يقرر أنها تأتي أيضا بدلالة البيوت، بيوت الشعر أربعة: فخر ومديح ونسيب وهجاء، ونفس المعنى أشار إليه ابن رشيق القيرواني في استخدام الأغراض بدلالة الأركان: فقد بُني الشعر على أربعة أركان، وهي: المدح والهجاء والنسيب والرثاء، وأيضا بمعنى الأصناف والأقسام، والمقاصد، والمعنى المراد من القصيدة([٣١]). وكل الدلالات المستخدمة لمفهوم الأغراض دالة على بعد شكلي يتمثل في التقسيم، وبعد مضموني يتمثل في المعنى المراد في القصيدة مدحا كان أو رثاء أو نسيبا، ومن ثم جاء الإبداع في إطار هذه الكلية.

وبالنسبة للنثر، فإننا لا يمكن أن "النثر بمعناه العام هو: الكلام المرسل الذي أطلق من قيود الوزن والقافـــية، وهو أنواع ثلاثة، نثر عادي: وهو الذي يستخدمه عامة الناس في لغة تخاطبهم العادية دون أن يحفلوا به، أو يقصدوا فيه إلى شيء من الروية أو التفكير أو الزخرف...، ونثر علمي: وهو الذي تصاغ به الحقائق العلمية لمجرد إبرازها والتعبير عنها دون عناية بالناحية الفنية ...، وهناك نثر فني: وهو الذي يرتفع به أصحابه عن لغة الحديث العادية ولغة العلم الجافة إلى لغة فيها فن ومهارة

---

[٣١]) انظر تفصيلا بحث: مفهوم الغرض في الشعر العربي، د. محمد أمين المؤدب، مرجع سابق، ص١١٧ – ١٢٥.

وروية، ويوفرون له ضروبًا من التنسيق والتنميق والزخرف، فيختارون ألفاظه وينسقون جمله، وينمقون معانيه. فيكون النثر الفني المعني: لونًا جميلا من الإنشاء العالي للتعبير عن خلجات النفس، وومضات العقل، وخطرات الشعور ... وإنما وصف هذا النوع من النثر بأنه فني لأنه يستخدم ألوانًا من الطاقات الفنية المختلفة من حيث الدقة في اختيار الألفاظ وتنميقها، وتركيب الجمل، وصياغة العبارات وتأليف المعاني، والمناسبة بينها وبين الكلمات التي تعبر عنها...، ومن ناحية أخرى لأنه يوفر للنفس ما توفره لها الفنون الأخرى كالموسيقى والشعر، والرسم والتصوير من ضروب الإمتاع الفني"(٣٢).

فالنثر وسيلة التعبير المقابلة للشعر، فلا عجب أن يعتبره النقاد القدامى أسبق من الشعر، بل وأعلاه فضلا، بدليل أن القرآن الكريم أُنزِل به، وقد توسّع العرب في استعماله من الجاهلية، بحيث تنوعت أشكاله وأساليبه، وتعددت استخداماته في التأليف والبحث وسائر دروب التعبير(٣٣)، وهو أشبه بالمادة الخام، التي يمكن تشكيلها كما نشاء، أمثالا شعبية، قصصا، كتابة العلوم، وغيرها. وبالتالي لا يمكن أن نتصور النثر بنظرات جزئية، تصله بالصنعة اللفظية، لأنه لا يمكن إدراكه إلى برؤية شكلية كلية، فالمثل الشعبي شكل كلي وإن صغر، والكتاب المؤلف شكلي كلي أيضا وإن تضخم، أما ما يقال عن النظرات الجزئية لما اشتمل عليه

٣٢) النثر الفني وأثر الجاحظ فيه، د.عبد الحكيم بلبع، لجنة البيان العربي، القاهرة ١٩٥٤ م، ص ١١.

٣٣) معجم مصطلحات النقد العربي القديم، ص٤٢٢، ٤٢٣.

النثر العربي القديم، فهي تدور في نفس الإطار البلاغي والنقدي، أنهم ينظرون لما يمكن أن يكشف عن جمال الأسلوب وروعته، مدركين في وعيهم أن كلية الشكل حاضرة، فهو يدرس الجزئي بروح الكلي.

وأما البعد الأفقي، فيتمثل في النظرة إلى الغاية من التعبير الأدبي، والذي يتخطى حدود الشكلانية بين الأنواع إلى مفهوم الإبانة والإيضاح، بمعنى أن علوم اللسان جميعها تهدف إلى خدمة المتلقي على مستوى الفهم والإفادة،، بتحديد خواص التراكيب وسبل الاستفادة منها، وتجنب الخطأ، من قِبَل المبدع، فعلم البيان يعرفه السكاكي بقوله: "معرفة إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة، بالزيادة في وضوح الدلالة عليه، وبالنقصان ليحترز بالوقوف على ذلك بالخطأ في مطابقة الكلام مع المعنى المراد"، ونفس الأمر مع علم المعاني الذي يعني "تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة وما يتصل بها من الإحسان وغيره"، ليحترز بالوقوف عليها عن الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره"([٣٤]).

فالغاية المشتركة لكلا العلمين هو التحرز من الوقوع في الأخطاء، وسبل القول الجيد، الذي يهدف إلى إفادة المتلقي، على النحو المراد من قبل المبدع.

وهذا ما عناه العرب في جاهليتهم وإسلامهم، وشغلوا به في عصور ازدهار العربية وكذلك في عصور انحطاطها، بأن البيان – بمفهومه الواسع – ينبغي أن يساير كل نشاط فكري، لأنه يشرح محاسنها وصنوف التعبير

---

[٣٤]) مفتاح العلوم، لأبي يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م، ص٢٤٧، ٢٤٩.

بها، ويجلي أساليبها المختلفة، وتفسير الملامح الجمالية في قصيدة شاعر أو خطبة أديب أو رسالة كاتب، أو مقالة المتكلم([35])، وهو الذي يفسر جهود علماء العربية الأولى في علم النحو، لأن أول فساد سرى إلى العربية (اللحن وما شابهه) كان في الحركات المسماة عند أهل النحو بالإعراب، فاستنبطت القوانين لحفظها، حتى كان النعت بالأديب خاصا بالنحوي، وكان لفظ الأدب يرادف النحو، بل إن النحاة كانوا عند الناس هم الأدباء، وتأخرت الدراسات البلاغية لأن الجانب العقلي يحتل مكانا بارزا في توجيهها، وتنويع مباحثها، ونمو موضوعاتها، وتحتاج إلى البحث في المزيد من ألوان الثقافة والإبداع وتصورها، وهو عمل يحتاج إلى مرانة وثقافة وإدمان نظر، واستثارة الذوق والمعرفة، مما يتطلب المزيد من الارتقاء الذهني([36])

لقد كان نمو علوم اللغة والبيان طبيعيا، لأنه ارتكز على ترسيخ القواعد اللغوية، ومن ثم التطور الطبيعي في بحوث الأدب والبلاغة، التي بدأت متناثرات مختلطة في كتب النحو، ثم نمت واستقلت كعلوم مؤسسَة.

فالإيضاح والإبانة اللذان هما عنصرا البيان العربي كانا هدفين أساسيين، بمعنى كن ما شئت: شاعرا أو ناثرا، خطيبا أو كاتبا، مؤلفا أو مترجما، ولكن عليك أن تحسن البيان أي الأسلوب المعبر عما تريد، ولكن احذر اللحن،

---

[35]) البيان العربي، دراسة في تطور الفكرة البلاغية عند العرب ومناهجها ومصادرها الكبرى، د. بدوي طبانة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٦، ١٩٧٥م، ص١٥.

[36]) السابق، ص١٧، ١٨

وابتعد عن الخطأ، وهذا مرده إلى الخوف على العربية بشكل عام – الذي كان دافعا لنشأة النحو وعلوم اللغة المصاحبة – من استقرار القبائل العربية في البلدان المفتوحة، ورقة اللسان، وكثرة اللحون، ودخول أجناس عديدة في الإسلام، ونشوء ملابسات ثقافية ودينية وفكرية وحضارية كبرى، بجانب صراعات مذهبية، واشتد الجدل، وطال الأساليب البيانية العربية نفسها، لذا، نشأت فئة لدى علماء الكلام اعتبرت البلاغة غاية في ذاتها، خاصة في مواضع النقاش والمناظرات والمساجلات، فكان الهدف الإبانة والإفهام والإفحام للخصوم، وكلها غايات نفعية في الخطاب بشكل عام(٣٧).

لذا، فإن الأبحاث البلاغية المعاصرة تشير إلى أن البحث البلاغي العربي القديم وهو بصدد تركيزه على الإبانة، والتعمق في مسائل البلاغة المتصلة بالمحسنات والصور والحقيقة والمجاز؛ فإنه قد عمّق كثيرا علم الدلالات وترتيب مستويات اللغة، اعتمادا على النظر إلى اللغة بوصفها أداة لتوصيل المعنى، كما انصبت جهودهم على تمييز الأدب عامة، عن أنماط التعبير الأخرى باللغة(٣٨).

ولعل التراكم اللغوي والبلاغي الكبير في التراث العربي هو ما دفع محمد عابد الجابري لأن يصف النظام المعرفي العربي بأنه نظام بياني، من خلال تحديدات البيانيين أنفسهم، الذين هم: جميع المفكرين الذين أنتجتهم الحضارة العربية الإسلامية، والذين كانوا وما زالوا يصدرون في

---

٣٧) التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس (مشروع قراءة)، (رسالة دكتوراه) حمادي صمّو، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١م، انظر الصفحات: ٥٤–٥٧

٣٨) السابق، ص٤٣٢.

رؤاهم وطريقة تفكيرهم عن الحقل المعرفي الذي بلورته وكرّسته العلوم العربية الإسلامية الاستدلالية الخالصة، ونعني بها: النحو والفقه والكلام والبلاغة..، لقد عملوا جميعا، كلٌ في ميدان تخصصه وضمن أصول مذهبه البياني، على المساهمة بهذه الدرجة أو تلك في صياغة نظريات في البيان، متكاملة أو متداخلة تصف أو تحلل جوانب أو مستويات من العالم المعرفي الذي ينتمون إليه "عالم البيان". بل إن الثابت تاريخيا أن الأبحاث البيانية كانت على رأس الأعمال العلمية الأولى التي انتقلت بالثقافة العربية الإسلامية مع بدايات عصر التدوين، من ثقافة المشافهة والرواية، إلى ثقافة الكتابة والدراية، ومن الثقافة العامية إلى الثقافة العالمة، لينتقل البيان من حالة اللاوعي في المنطوق (حالة العفوية اللغوية) إلى حالة الوعي المنظم الخاضع لقوانين والمحدود بحدود، واتسعت دائرة اهتمامها لتشمل الخطاب العربي كله: شعر وخطابة وترسل وفنون من القول أخرى، وانشغلت بالضبط والتقعيد والتقنين([٣٩])، لذا فإن الأبحاث البيانية انقسمت إلى قسمين: قوانين تفسير الخطاب، وشروط إنتاج الخطاب([٤٠]) وكان التطور الأكبر في تحوّل الساحة البلاغية؛ مستفيدةً من علماء الكلام، إلى الانكباب على دراسة قوانين تفسير الخطاب المبين، كما تجلى في نظرية "النظم القرآني" لعبد القاهر الجرجاني، بنظم الألفاظ والمعاني، وليس كما ادعى طه حسين أن السبب في تحول العقل البلاغي العربي إلى تحليل

---

[٣٩]) بنية العقل العربي: دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، د.محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٦م، ص١٣، ١٤.

[٤٠]) السابق، ص٢٠.

الخطاب تحليلا بيانيا منطقيا، بسبب هجمة العقل اليوناني عبر الترجمة([41]).

لا شك أن رؤية الجابري أشمل من رؤية اللغويين والبلاغيين والنقاد، لأنه قرأ النظام المعرفي العربي كله، واعتبر أنه منطلق من روح البيان: الإفادة والإفهام، والرغبة في تقديم خطاب واضح، مضبوط، به البراهين والاستدلالات جنبا إلى جنب مع البلاغة في علومها الثلاثة: البيان، البديع، المعاني. وأن عبد القاهر الجرجاني أنشأ نظرية النظم، كدلالة على تلاقي عدة علوم ونضجها: علم الكلام، النحو، البيان، المعاني وغيرها.

ولو عدنا إلى ثنائية التقسيم: شعرا ونثرا، المعتمدة في أساسها على الإيقاع، وكما يرون فإن الشعر متميز لأن به إيقاع وقافية، وشكل قائم على قصيدة واضحة الأغراض والجماليات، أما النثر فهو يخلو من الإيقاع، وله مجالات تعبيره، التي لن ترقى إلى الشعرية العربية التي تمثل تاج الإبداع العربي، فهو ديوان العرب الذي يعني سجلهم التاريخي والتأريخي والحاوي لمشاعرهم وخيالاتهم وصور حياتهم، وهو الذي يغنى في ليالي السمر وقت السلم، ويرجزون به في أيام العرب، ويحرضون بأبيات الشعر المتطايرة على القبائل. أما النثر فهو كلام الحكمة، والمعبّر به عن بعض القصص والمقالات والرسائل الديوانية والإخوانية، ولأن الأذن العربية اعتادت تنغيم القول، فتم ترصيع النثر بالجناس والسجع والمقابلة والطباق وحسن التقسيم وما شابه، كي يقترب أكثر من نغمة الشعر، وحتى تطرب الأذن عند سماعه، أي أن الشعر معيار للحكم على النثر، إن اشتدت نغميته، وأوجزت تراكيبه، وقلّت ألفاظه، فهو مقبول فنيا.

---

[41]) السابق، ص٣١.

فالنظرة إلى النثر كانت دونية في أسوأ الأحوال، وفي أحسنها تعده إبداعًا ثانيًا تاليًا للشعر. وظلت تلك الثنائية متحكمة في الفكر النقدي القديم، ومن ساروا عليه في العصر الحديث، لأن المدخل ببساطة أساسه إيقاعي / نغمي، ولأن التلقي العربي الجماعي كان ينظر إلى الشعر والشاعر نظرة احترام وتقدير، مما جعل الذهنية الجمعية تعلي الشعر على النثر: في الشواهد اللغوية والبلاغية.، وكذلك في الأمثلة وتسجيل حياة العرب قبل الإسلام وأيضا بعده. وتدنت دراسة النثر في المقابل، وبالطبع لم يأخذ العناية والاهتمام الكافي نقديا.

يقول "أبو هلال العسكري" موضحا مكانة الشعر: "فمن مراتبه العالية التي لا يلحقه فيها شيء من الكلام: النظمُ الذي به زِنة الألفاظ وتمام حسنها، وليس شيء من أصناف المنظومات يبلغ في قوة اللفظ منزلة الشعر، ومما يفضل به غيره أيضا طول بقائه على أفواه الرواة، وامتداد الزمن الطويل به، وذلك لارتباط بعض أجزائه ببعض، وهذه خاصية له في كل لغة، وعند كل أمة، وطول مدة الشيء من أشرف فضائله. ومما يفضل به غيره من الكلام (يقصد الشعر) استفاضته في الناس، وبعد سيره في الآفاق، وليس شيء أسيرَ من الشعر الجيد وهو في ذلك نظير الأمثال. وقد قيل: لا شيء أسبق إلى الأسماع وأوقع في القلوب وأبقى على الليالي والأيام من مثَلٍ سائر، وشعر نادر"[٤٢].

---

٤٢) كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ١٩٨٦م، ص١٣٧.

في الاستشهاد السابق، نلاحظ أن أبا هلال العسكري، وضع الشعر في مكانة سامية، ليس لدى أمة العرب وحدها، ولكن في سائر الأمم، ثم يعدد مزاياه بأنه الأطول بقاء على ألسنة الرواة فسهولة حفظه ناتجة عن ترابط أجزاء القصيدة نغميا، كما أنه منتشر وباق على الأيام لاعتبارات كثرة روايته، واختزانه في الصدور، ويختم أبو هلال كلامه، بأن أكثر ما يبقى على الألسنة: مثل سائر، وشعر نادر، ولو تأملنا في تفضيله لهذين الشكلين، سنجد أن ما يجمعهما هو الإيجاز المكثف، والنغمية العالية، بجانب سهولة استذكارهما، فالأمثال تقال في مواقف الحياة المختلفة، وكذلك الشعر يغنى ويسترجع ليلا ونهارا.

كانت رؤية العسكري للنثر مقتصرة على الأمثال، والخطب، والرسائل، وتلك هي الأجناس الشائعة في عصره، يقول: "اعلم أن الرسائل والخطب متشاكلتان في أنهما كلام لا يلحقه وزن ولا تقفية، وقد يتشاكلان أيضا من جهة الألفاظ والفواصل، فألفاظ الخطباء، تشبه ألفاظ الكتّاب في السهولة والعذوبة، وكذلك فواصل الخطب، مثلُ فواصل الرسائل، ولا فرق بينهما إلا أن الخطبة يشافه بها، والرسالة يكتب بها، والرسالة تُجعَل خطبة، والخطبة تُجعَل رسالة، في أيسر كلفة، ولا يتهيأ مثل ذلك في الشعر من سرعة قلبه وإحالته إلى الرسائل بكلفة"(٤٣).

فهو يؤكد معيار النثرية بكونها خالية من الوزن والقافية، ومن ثم يقيم مشاكلة بين الخطابة والرسالة، حتى يصل إلى أنهما يمكن أن يتبادلا المواقع في

٤٣) السابق، ص١٣٦.

الأداء، فالرسالة تُلقى كأنها خطبة، والخطبة تكتب كأنها رسالة، ومن السهل تحويل كل منهما إلى الجنس الآخر، وما أشق تحويلهما إلى شعر. فجاءت رؤية العسكري في قراءته التمييزية للشعر والنثر، معتمدة على المشافهة والتحرير، الرواية والبقاء في الأسماع، وإمكانية الاستفادة والتحويل.

لذا كان من وعي العسكري أنه قرأ المنثور من زاوية الإمكانية الكبرى التي يتيحها في اختيار الكلمات، وسهولة العبارات، متحررا من الوزن، يقول: "والمنظوم الجيد ما خرج مخرج المنثور في سلاسته، وسهولته واستوائه، وقلة ضروراته"، "فالكلام إذا خرج في غير تكلف وكد وشدة وتفكر وتعمّل كان سلسا وكان له ماء ورواء ورقراق"(٤٤).

لقد انتبه العسكري إلى خصيصة في النثر، وهي التحرر من قيود الوزن، التي تجعل الناثر في حرية لاختيار كلماته، بل يقيس هذا من النثر، ويطالب بإلحاقه بالشعر، لأن الشعر في ذهنيته له المقام السامي.

ولكن تبقى القضية الأهم، وهي أن النثر لم يكن بأي حال مغيبا عن الاستخدام الإبداعي في الجاهلية وما بعدها من عصور ازدهر فيها كثيرا، فإن هذا يدل على أن الجاهليين قد عرفوا النثر الفني، ومارسوه وعبروا به – بالإضافة إلى الشعر – عن مختلف شئونهم، وأحوالهم، ولقد اعتمد علماء البلاغة والنحو في العصور المتأخرة اعتمادًا كبيرًا على هذا النثر، واستمسكوا به كمرجع فذٍّ في ضبط أساليب اللغة العربية ورسم قواعدها، ولم يتخذوا شواهد من الشعر أو النثر الإسلاميين إلا من

---

٤٤) السابق، ص١٦٥، ١٧١.

الحدود التي حسبوها قريبَة أشد القرب من النزعة الجاهلية"(٤٥).

أي أن النثر حضر في الإبداع، والاستشهاد، والدرس، جنبا إلى جنب مع الشعر، وإن كان الشعر أسبق.

وإذا كنا نرصد رؤى لنقاد معاصرين، تبنوا موقف النقاد والبلاغيين العرب، ورددوا ما قالوه، فإن هذا ما يقودنا إلى مناقشة مثل تلك الطروحات لكي نقرر أن هؤلاء المعاصرين بنوا رؤيتهم على مقاييس البلاغيين القدامى، فاعتمدوا في تقييمهم على ما نقلوه من كتب البلاغة، أي منظور القدماء للشعر والنثر، وكلها تحتاج إلى فحص ونقاش ومراجعة. فعدّوا النثر العربي أشكالا ساذجة متمثلة في سجع وأمثال وخطب في الجاهلية، ورسائل ديوانية وإخوانية إلى جوار اتساع الخطابة في العصر الأموي، فاستمرار للرسائل الديوانية في العصر العباسي فمجموعة من المقامات والرسائل بعد هذا العصر، ودون النظر إلى رسالته الفنية والتعبير عن قائليه وعصورهم، فبحثوا عن صور الصنعة في أشكالها المتعددة، وتطورها إلى التقعيد والإسراف مرة أو إلى البساطة مرة أخرى، تبعا لذوق العصر. فالمشكلة أن الدارسين المعاصرين انساقوا وراء البلاغيين في البحث عن قيم شكلية من صنعة ومهارة وحذق، أو فيها تكلف شديد، جهد شاق، ولكن ليس التعبير الواضح الذي نريده من تراث أدبي، فكانت أبحاثهم أقرب إلى الدراسات الزخرفية، وعدّوا النثر فنا تشكيليا، يبحث عن خطوط لا عن دلالات(٤٦).

---

٤٥) النثر الفني وأثر الجاحظ فيه، مرجع سابق، ص ٣١

٤٦) في الرواية العربية: عصر التجميع، فاروق خورشيد، دار الشروق، القاهرة، ط٢، ١٩٧٥م، ص١٧، ١٨.

وتتضح هذه النظرة أكثر، في دراسة القصة العربية القديمة، فانصرفت جهود الباحثين فيما يسمى "التيار الشكلي" عن الصنعة والرصف والتنميق، وجاءت المقامة معبرة عن هذا التوجه جنبا إلى جنب مع الخطب والسجع(٤٧).

وهكذا، تكونت أحكام نقدية استندت إلى معايير، بعضها خاضع لمرجعية الاستشراق، والآخر خاضع لآراء النقاد القدامى، في كلتا الحالتين لم نجد صورة مكتملة تقرأ مختلف الأبعاد والدلالات والسياقات للإبداع التراثي.

السرد والبلاغة والنقد:

عن علاقة السرد بالبلاغة والنقد، فإننا يمكن أن نقرر وفي ضوء استعراضنا السابق، بأن الأشكال القصصية كانت حاضرة دون شك في وعي النقاد وفي فهم البلاغيين، وأنهم نظروا إليها ضمن نظراتهم العامة إلى النثر بوصفه أسلوبا للتعبير، وشتان ما بين إنكار وجود الشكل، وبين الإقرار بوجوده مع عدم العناية به نقديا وبلاغيا. كما أن طبيعة المصطلحات النقدية ذاتها كانت تهتم بالإبانة والتنميق والإفادة، أي تقدم طرقا محددة في صياغات جزئية، تعين الناقد والبلاغي وترشد المبدع، وتفهم القارئ.

فجاءت الرؤية النقدية والبلاغية شاملة للشاعر والناثر على السواء، على نحو ما نجد عند "الخطيب القزويني" الذي يقدّم منظورا شاملا عن

---

٤٧) السابق، ص٥٩.

الفصاحة للشعر والنثر والشاعر والكاتب، فيقول إن الفصاحة تأتي وصفا لـ "الكلام: كما في قولك قصيدة فصيحة أو بليغة، ورسالة فصيحة أو بليغة. و(كذلك) المتكلم: كما في قولك شاعر فصيح أو بليغ وكاتب فصيح أو بليغ" إنه يصف المنشئ والنص معا، ما يهمه أن يتحقق المراد. ويفسر الفصاحة والبلاغة أكثر، بأن ربط الفصاحة باللفظ المفرد والبلاغة بالعبارة، وفصاحة المفرد خلوصه من التنافر والغرابة ومخالفة القياس([٤٨])، أما فصاحة الكلام فهي خلوصه من ضعف التأليف وتنافر الكلمات والتعقيد مع فصاحتها، وأما فصاحة المتكلم فهي ملكة يقتدر بها على التعبير عن المقصود بلفظ فصيح([٤٩]).

ويتبنى الخطيب القزويني مفهوما واضحا للبلاغة وهو: مطابقته لمقتضى الحال مع فصاحته. وأما ملكة المتكلم فهي: ملكة يقتدر بها على تأليف كلام بليغ فصيح متجنبا الخطأ في تأدية المعنى المراد([٥٠]).

إن المفاهيم التي وضعها بلاغي متأخر مثل الخطيب القزويني تنهض دليلا على أن المستهدف من البلاغيين هو تأدية الكلام بشكل واضح، وفق أحوال السامع، مع مراعاته لشروط الفصاحة وطرق البلاغة. فهو شامل، لا ينظر للشكل، بقدر أنه ينظر للأسلوب، والغاية، والسامع.

---

[٤٨]) الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، تحقيق: محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا –بيروت، ٢٠٠٤م، ص٩، ١٠، ١١.

[٤٩]) السابق، ص١١، ١٦.

[٥٠]) السابق، ص١٦، ١٨، ١٩.

وكل هذا متأثر من التوجيه القرآني السامي: {الرَّحْمَنُ. عَلَّمَ القُرْآنَ . خَلَقَ الإِنسَانَ . عَلَّمَهُ البَيَانَ}([٥١])، فقد وضع الله مقدرة الإنسان على التعبير الفصيح / البيان، ضمن رحماته، وأن الإنسان المتلقي للقرآن ومتعلمه، تعلّم البيان من المولى سبحانه، فعليه أن يكون على اتصال مباشر بالقرآن في كل صلواته وأدعيته، فالبيان هبة عظيمة من الله سبحانه للإنسان، وقبلها هبة القرآن والإسلام([٥٢])، فيمكن ربط إلحاح البلاغيين القدامى على الفصاحة والبيان والبلاغة بالإرشاد القرآني.

أيضا، فإن هناك ملحوظة مهمة بأن السرد كان على أشكال عديدة في التراث العربي، فهناك رسائل قصصية مطولة، ومحاورات، ومجادلات، ومناقشات فكرية، وفلسفية، ومساجلات دينية، وفتاوى لغوية وشرعية، وأحاجي وألغاز، وكلها مصاغة ومقدمة بأشكال سردية، فتعامل معها النقاد والبلاغيون في ضوء ما توافر لهم من معارف بأنها سبل للتعبير والتأليف والرواية والتعليم، مثلها مثل سبل أخرى ومؤلفات عديدة، فتركزت جهودهم على النظر فيما يبين ويوضح ويفيد في التعبير والأسلوب، كي يفيدوا الخطيب والراوي الشفاهي، مثل إفادتهم للكاتب، مع الأخذ في الحسبان أن الشفاهي كان متداخلا بشكل كبير مع الكتابي، فمنظومة العلم والمعرفة والتعليم ارتكزت على الشفاهي ثم التدوين، فالشيخ يروي ويعلم، والطلاب أو المدونون يكتبون.

---

[٥١]) سورة الرحمن، الآيات (١-٤)

[٥٢]) علم الشرق، دوراكوفيتش، ص٨٤.

ويأتي الشعر في خضم الدراسة السردية، فإذا كانت هناك قصائد اشتملت قصصا وحكايات، وهذا ثابت في الشعر الجاهلي وما تلاه من عصور، فإن النظرة للشعر القصصي ينبغي أن تتطور من مجرد متابعة لقصص تروى، أو حكايات يتم تقديمها، إلى كونها تجارب للعيش في النصوص، تجارب للحياة في النص على نحو متخيل، وكل قراءة هي إعادة إنتاج لحكاية النص، فهي حوار جدلي خلاق بين ما يطرحه النص ونظام الأحداث وعلاقاتها، وبعبارة أخرى: محاولة لإنتاج عالم سردي موازٍ(٥٣).

وهذا اتجاه يضاف لما تقدم، فإننا يمكن أن نقرأ القصة نثرا أو شعرا ونستمتع بما فيها، ولكن أن نعيش أجواءها، ونحسن تلقيها، فهو في حد ذاته أمر عظيم، خاصة مع القصص التي حوتها أشعار الجاهلية – وغيرها – لأنها كانت تجارب حياتية معيشة، وقائع معبر عنها شعريا، اختلطت الأحداث بالكلمات، والمشاعر بالتراكيب اللغوية، والشخصيات بالصور والأبيات الشعرية.

وهذا يجعل السرد آلية جمالية، تجمع النثر والشعر، بكافة أشكالهما، فلو أضفنا السرد وولجنا من خلاله، لظهرت لنا عوالم إبداعية أخرى، ترقى فوق الثنائية النمطية، ومهارات البلاغة ومعايير النقاد التقليدية، لأنها تقرأ أحداثا وقصصا ومرويات، وتتمتع في جميع الأحوال بالصياغة المقدمة، بالإيقاع الشعري، والتركيب النثري، وتضع في حسبانها أن الفصاحة والبيان غايتان أسلوبيتان.

---

٥٣) الشعر سردا دراسة في نص المفضليات، د.محمود العشيري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١٤م، ص١٧.

لقد تميز الشعر الجاهلي بكونه ناقلا للحياة والمجتمع والقبيلة والفرد، والطبيعة والمعارف والقيم غير منحاز في ذلك لطبقة دون أخرى، فكان بحث ممثلا للحياة العربية([٥٤]). ونفس الأمر نجده في كافة الأشكال السردية التي جاد بها التراث العربي، لو جعلنا نظرتنا شاملة، وعيوننا باحثة، وعقولنا متقبلة.

أمر آخر في المنحى السردي، وعلينا أن نقف عنده باهتمام، ذلك فإن المنظومة السردية القديمة اعتمدت على القصص الواقعية أي سرد أحداث ووقائع يفترض الراوي أنها صحيحة، بدليل اعتماد منهجية التوثيق بالسند في كثير من الكتب القصصية، وهذا لا يمنع من وجود قصص مختلقة، وأخرى محرفة، وثالثة متخيلة، ورابعة فاقدة التوثيق، وخامسة ليست بسرد وإنما خبر ومعلومة، ولكن الشاهد أن المؤلف غائب، ولكن الراوي حاضر بأشكال مختلفة، وغياب الراوي المؤلف طبيعي، لأن المرسل / الراوي / الحاكي أعلم السامع أن القصة واقعية أو هكذا أوهمه، فلا مجال لمؤلف إلا لقصص متخيلة مثل حي بن يقظان، ويبدو أن الراوي هو المستبدل بالمؤلف، فالراوي هو المؤلف الحقيقي، لأنه يبث القصة بأسلوبه، ويوهم السامع / القارئ أنه مسؤول عن الأحداث وما فيها من أخبار وشخصيات، وهذا ما دفع مؤلفي القصص المتخيلة إلى وضع راو، مثل عيسى بن هشام، والحارث بن همام في المقامات، وكما نرى رواة مرافقين في رحلة أبي العلاء إلى العالم الأرضي (عالم الجن)، وعالم السماء (عالم الجنة والنار)([٥٥]).

* * *

---

[٥٤]) السابق، ص١٨.

[٥٥]) التراث القصصي في الأدب العربي (مقاربات سوسيو سردية)، د. محمد رجب النجار، م س، ص٤٩-٥١.

إن السرد شكل جمالي، وأهم ما فيه أنه جامع لما اختلف فيه القدماء والمحدثون، الشعراء والكتاب، البلاغيون والنقاد، والأهم عموم المتلقين والقراء.

خاتمة: يمكن أن نخلص من هذه الدراسة بنتائج عديدة، لعل أبرزها:

- إن السرد يمثّل مفهوما جماليا جامعا للنثر والشعر في التراث العربي القديم، وهو بمثابة السبيل الجمالي لقراءة كثير من كتب التراث.
- يجمع المنهج السردي كافة الأشكال القصصية والحكائية ويصهرها في بوتقة واحدة، متخطيا قيود التجنيس والمعيارية لآفاق رحبة، تسعى لوضع مصطلحات جديدة لظواهر سردية كثيرة في تراثنا.
- لا يمكن دراسة السرد العربي القديم متجاهلين الإبداعات الشفاهية المدونة، جنبا إلى جنب مع المسرودات الفصيحة المكتوبة.
- ينبغي نفي الثنائيات التقليدية في قراءة السرد العربي مثل: الأصالة والمعاصرة، والحداثة والقديم، والشعرية والنثرية، والفصحى والعامية، لأنها تشتت الرؤية، وتجعل العقل العربي ازدواجيا في معاييره؛ ذا نظرة مبتسرة نحو تراثه بشكل عام.
- علينا صياغة مصطلحات نقدية نابعة من الظواهر السردية التراثية، وتحمل إيحاءاته، ولا بأس أن نستفيد من المصطلحات المعاصرة في المنهج السردي شريطة أن تُقرَأ وتطبق بعناية، بما يلبس المصطلح دلالات تراثية مضافة.

- شتان في الدراسة بين أن ندخل تراثنا بقناعات مسبقة وبين أن نلج في خضمه برؤية منفتحة، تتوخى فهم أبعاده وجمالياته ومكوناته.
- إن الرؤية الكلية تعتني بالجزئيات وتضم المتناثرات، فتأتي نتائجها أكثر شمولا، وتجيب عن أسئلة مطروحة، مثلما تفجر أسئلة جديدة، في حين أن الرؤية الجزئية تظل رهينة منطلقها المحدود، ومعاييرها القياسية، فإذا ضاقت الرؤية، ضاقت بالضرورة النتيجة.
- لا يمكن قراءة السرد القديم بمعزل عن السياقات الثقافية فيه، وأيضا بمعزل عن العلوم والفنون والروح الحضارية في الثقافة العربية.
- وأخيرا، إننا نتوخى دراسة للسرد ترنو إلى مجد الحضارة العربية الإسلامية وثمراتها من أجل فهم عميق للحاضر، وروح وأمل للمستقبل.

المصادر والمراجع

أولا: الكتب:

– أدب الكتّاب، أبو بكر الصولي، تحقيق: أحمد بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١ ١٩٩٤ م.

– أساطير عابرة الحضارات (الأسطورة والتشكيل)، د.محمد حسن عبد الله، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٠م

– الأسطورة والمعنى: دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، فراس السواح، دار علاء الدين، دمشق، ط١، ١٩٩٨م.

– الأصنام، أحمد زكي باشا، منشورات لجنة إحياء الكتب العربية، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٢٤م.

– الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، دار الثقافة بيروت ١٩٦٢.

– الألفاظ الكتابية، عبد الرحمن الهمذاني، تحقيق: السيد الجميلي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ١ ١٩٨٦م.

–أنثروبولوجيا اللغة: بناء وترميز، أندريه جاكوب، ترجمة ليلى الشربيني، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م.

– الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، تحقيق: محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا –بيروت، ٢٠٠٤م.

- الاستشراف في النص، عبد الرحمن العكيمي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ٢٠١٠م

- الاتجاه السوسيوأنثروبولجي، د.محمد عبده محجوب، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٨م

الاتجاهات العامة في الأبحاث التاريخية، جفري باراكلو، ترجمة: صالح أحمد العلي، بيروت، ١٩٨٤.

- بحثا عن التراث العربي، نظرة نقدية منهجية، رفعت سلام، دار الفارابي، بيروت، ط١، ١٩٨٩ م.

- البخلاء، لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، ضبط وشرح: أحمد العوامري، وعلي الجارم، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١١ هـ، ١٩٩١م.

- البلاغة تطور وتاريخ، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٩.

- البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي، د. سعد الدين كليب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١١م.

- بلوغ الأرب في معرفة أخبار العرب، ج١، السيد محمود شكري الألوسي البغدادي، تصحيح وضبط: محمد بهجة الأثري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٣هـ.

- بنية العقل العربي: دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة

العربية، د.محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٦م.

– البنيوية وما بعدها (من ليفي شتراوس إلى دريدا)، تحرير: جون ستروك، ترجمة:د.محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٦م.

– البيان العربي، دراسة في تطور الفكرة البلاغية عند العرب ومناهجها ومصادرها الكبرى، د. بدوي طبانة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٦، ١٩٧٥م.

– تأملات في الحضارة والديمقراطية والغيرية، تزفيتان تودوروف، ترجمة: محمد الجرطي، كتاب الدوحة، وزارة الثقافة والفنون، قطر، ٢٠١٤م.

– تاريخ الكتابة التاريخية، هاري إلمر بارنز، ترجمة: د.محمد عبد الرحمن برج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٨٧م

– تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية: الرواية الدرامية أنموذجا، د. صبحة أحمد علقم، بدعم من وزارة الثقافة، عمّان، الأردن، منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م.

– التراث القصصي في الأدب العربي (مقاربات سوسيو سردية)، د.محمد رجب النجار، منشورات ذات السلاسل، الكويت،١٩٩٥م.

– التصوف في الإسلام، د.عمر فروج، دار الكتاب العربي، بيروت، د ت.

- التلقي والسياقات الثقافية، عبد الله إبراهيم،دار الكتاب الجديد،دار أويا للطباعة والنشر، بيروت / طرابلس،٢٠٠٠م.

- التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب، د.ماري تريز عبد المسيح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م.

- الثابت والمتحول، أدونيس، الأصول، الطبعة الأولى، دار العودة، بيروت، ١٩٧٤م.

- الثقافة: التفسير الأنثروبولوجي، آدم كوبر، ترجمة تراجي فتحي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٣م.

- الثقافة والمعرفة البشرية، ميشيل توماسيللو، ترجمة: شوقي جلال، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٦م.

- خطاب الحكاية: بحث في المنهج، جيرار جينيت، ترجمة: محمد المعتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧م.

- الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة / باريس، ١٩٨٧م.

- دراسات في الفن، رمسيس يونان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٢ م.

- الرياضة في السيرة الهلالية، قراءة في النص المدون للبهادية، ياسر أبو شوالي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٠م.

– الزمان والسرد، الجزء الأول (الحبكة والسرد التاريخي)، بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي، فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ٢٠٠٢م

– الزمان والسرد، الجزء الثالث (الزمان المروي)، بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد، بيروت، ٢٠٠٢م.

– السرد العربي: رؤى وتجليات، سعيد يقطين، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٨م.

– السرد العربي القديم: الأنساق الثقافية وإشكالية التأويل، د.ضياء الكعبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٥ م.

– الشعر سردا دراسة في نص المفضليات، د.محمود العشيري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١٤م.

– الصحراء العربية: ثقافتها وشعرها عبر العصور، قراءة أنثروبولوجية، د.سعد العبد الله صويان، الشركة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ٢٠١٠م.

– صور المثقف، إدوارد سعيد، ترجمة: غسان غصن، دار النهار، بيروت، ١٩٩٦م.

– علم السرد، جيرالد برنس، ترجمة: جمال الجزيري، موسوعة كمبريدج للنقد الأدبي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٦م.

- علم الشرق، د. أسعد دوراكوفيتش، ترجمة: عدنان حسن، منشورات مؤسسة جائزة عبد العزيز البابطين، الكويت، ٢٠١٠م.

- غرر الفوائد ودرر القلائد، الشريف المرتضي علي بن حسين الشريف العلوي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٥٤م

- فعل القراءة،: نظرية في الاستجابة الجمالية، فولفجانج إيسّر، ترجمة: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م.

- فقه التحيز، د. عبد الوهاب المسيري، منشورات المعهد العالمي للفكر الإسلامي، هيرندن، فيرجينيا، ١٤١٨هـ.

- فلسفة الحضارة، ألبرت اشفيتسر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الأندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨٠م.

- فلسفة الفن: مدخل إلى علم الجمال، جوردون جراهام، ترجمة: محمد يونس،سلسلة آفاق عالمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٣م.

- فلسفة ما بعد الحداثة، سان هاند، ضمن كتاب: مستقبل الفلسفة في القرن الواحد والعشرون، تحرير: أوليفر ليمان، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٤م.

- الفن في القرن العشرين، محمود البسيوني، دار المعارف ١٩٨٣.

- في الرواية العربية: عصر التجميع، فاروق خورشيد، دار الشروق، القاهرة، ط٢، ١٩٧٥م.

– في المعرفة التاريخية، أرنست كاسيرد، ترجمة: أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧م

– في نظرية الأدب، محتوى الشكل: مساهمة عربية، د.سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨م.

– في الواقعية السحرية، د. حامد أبو أحمد، سندباد للنشر، القاهرة، ٢٠٠٦م

– قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٠٣م.

– القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٥، ١٩٩٦م.

– قراءة النص: تأصيل نظري وقراءات تطبيقية، د.عبد الرحيم الكردي، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٣م.

– قضايا أدبية عامة: آفاق جديدة في نظرية الأدب، إيمانويل فريس، برنار موراليس ترجمة: د.لطيف زيتوني، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٤م.

– كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ١٩٨٦م

– كليلة ودمنة، ترجمة عبد الله بن المقفع، المطبعة الفخرية، القاهرة.

– لسان العرب، محمد بن مكرم بن منظور الافريقي المصري جمال الدين أبو الفضل، دار صادر، د ت.

– اللغة والثقافة: دراسة أنثرولغوية لألفاظ القرابة وعلاقات القرابة في الثقافة العربية، د. كريم زكي حسام الدين، نشر إلكتروني، دار كتب عربية، القاهرة، ٢٠٠٠م.

– ما المعرفة؟ دنكان بريتشارد، ترجمة: مصطفى ناصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠١٣ م.

– مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، رولان بارت، ترجمة: منذر عياشي، منشورات نادي جازان الأدبي، ط١، ١٤١٤هـ، ١٩٩٣م.

– مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مجموعة من الكتاب، فصل: النقد النصي، جيزيل فالانسي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٧م.

– مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، د. ناصر الدين الأسد، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٦٩م.

– المعلقات وعيون العصور، د.سليمان الشطي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠١٤م.

– المقامة، د.شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، د ت.

– منهاج الوصول إلى علم الأصول، عبد الله بن عمر البيضاوي، مؤسسة الرسالة ناشرون، دمشق، ط١، ١٩٩٩م.

– منهج المعرفة عند علماء العربية، د.عبد الرحمن بودرع، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس ٢٠٠٦م.

– المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، د. شكري محمد عياد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٣م

– معجم مصطلحات النقد العربي القديم، د. أحمد مطلوب، مكتبة لبنان، ناشرون، ط٢، ٢٠٠١م.

– المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط٤، ٢٠٠٤م.

– مفتاح العلوم، لأبي يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م.

– المقدمة، عبد الرحمن بن خلدون، تحقيق: د.عبد السلام الشدادي، منشورات خزانة ابن خلدون، بيت العلوم والفنون والآداب، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٥م.

– مقدمة في نظريات النوع الأدبي، رشيد يحياوي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩١م.

– الموافقات في أصول الشريعة، أبو إسحاق الشاطبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦م.

– النثر الفني عند العرب، د. زكي مبارك، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٢م

– النثر الفني وأثر الجاحظ فيه، د.عبد الحكيم بلبع، لجنة البيان العربي، القاهرة ١٩٥٤.

– نقض مركزية المركز (الفلسفة من أجل عالم متعدد الثقافات بعد استعماري ونسوي، تحرير: أوما ناريان وساندرا هاردنغ، ترجمة: د.يمنى طريف الخولي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠١٢م.

– نظرية التراث، د.فهمي جدعان، دار الشروق، عمّان، الأردن، ط١، ١٩٨٥م

– نظرية التلقي، روبرت هولب، ترجمة: د.عز الدين إسماعيل، منشورات النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٩٩٤م.

– نظرية الثقافة، الأنظمة والتمثيل، أزراج عمر، جريدة العرب، لندن، العدد: ٩٥٢٧، ٢٠١٤/٠٤/١٣.

– نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، ترجمة: حياة جاسم محمد، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨م

– النقد العربي: نحو نظرية ثانية، د.مصطفى ناصف، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٠م.

– النقد الفني دراسة جمالية، جيروم ستولنيتز، ترجمة د.فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٣م

– النقد المنهجي عند العرب، د.محمد مندور، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٦م.

– الوعي والفن، غيورغي غاتشف، ترجمة: نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٠م

– الوعي والوعي الزائف في الفكر العربي المعاصر، محمود أمين العالم، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٨٨م.

ثانيا: الصحف والمجلات والدوريات والمؤتمرات ومواقع الشابكة:

– الأدب بين عالمية القيّم الإنسانية وخصوصية القيّم الجمالية. (قراءة لمفهوم الأدب في الوعي النقدي العربي القديم)، د. محمد زيوش، مجلة: الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، جامعة الشلف، الجزائر، العدد ١٠، يونيو ٢٠١٣.

– "الأنفة الثقافية" بوصفها انعكاسًا ومقياسًا ل "التحيز"، د. عبدالله البريدي، ورقة بحثية مقدمة لمؤتمر "إشكالية التحيز"، تنظيم برنامج حوار الحضارات فى كلية الاقتصاد والعلوم، ٢٠٠٧ م /٢/– ١٣– السياسية– جامعة القاهرة والمعهد العالمى للفكر الإسلامى، القاهرة، فبراير ٢٠٠٧م.

– الإيهامي واللاإيهامي في المسرح، د. محمد الجبوري، مقال في جريدة التآخي اليومية، بغداد، ٢٠١٣/٣/٨م.

– بيكاسو: الالتزام والحرية،من ملف بقلم عدة كتاب، ترجمة: د. المنصف الشنوفي، مجلة الثقافة العالمية، الكويت، مارس –إبريل ٢٠١٠م.

– التعددية الثقافية وأقنعتها: سياسات فن الهوية، داريل تشن، ترجمة: د. أمين الرباط، مجلة الفن المعاصر، أكاديمية الفنون، القاهرة، صيف، ٢٠٠٠م.

– جدلية التاريخ والحضارة، عبد السلام السعيدي، مجلة فكر ونقد، العدد ٣١، سبتمبر ٢٠٠٠م، على الرابط:

http://www.aljabriabed.net/n34_09saidi.htm

الجنيالوجيا وكتابة تاريخ الأفكار، عبد الرزاق الدواي، مجلة فكر ونقد على موقع:

http://www.fikrwanakd.aljabriabed.net/n30_02duay.(3).htm العدد ٢١

– الحرب والسردية التاريخية والمرأة، فالترود مايرهوفر، ترجمة: أحمد جمال الدين، بحث منشور ضمن أعمال المؤتمر الدولي للنقد الأدبي، القاهرة ٢٠٠٣م، الجزء الثاني.

– السرد موضوعًا للدراسات الثقافية نحو فهمٍ لعلاقة الرواية بجدلية السيطرة والمقاومة الثقافية، إدريس الخضراوي، مجلة تبين، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة، قطر،شتاء ٢٠١٤م.

– صخب وهمس حول التعددية الثقافية: اعتبارات نظرية ومنهجية، ويلي فان بيير، ترجمة: معصومة حبيب، مجلة الثقافة العالمية، الكويت، مايو – يونيو ٢٠٠٢م.

– علامات التجدد المسرحي، سوزان ماروز، ترجمة: د. إيمان حجازي، مجلة الفن المعاصر، الصادرة عن أكاديمية الفنون، القاهرة، العدد الأول، صيف ٢٠٠٠م

– علم اللهجات الكمي الاجتماعي: تفسير الاختلافات اللغوية جغرافيا واجتماعيا، مارتيخن فيلنج، جون نيربون، هارالد بايين، ترجمة: مالك أحمد عساف، مجلة الثقافة العالمية، الكويت، سبتمبر – أكتوبر ٢٠١٢م.

– فكرة الثقافة المراوغة أو من قتل الثقافة؟ جريمة قتل أنثروبولوجية غامضة، فالتر آمبروست، ترجمة: عادل عناني، أعمال المؤتمر الدولي الثالث للنقد الأدبي (الثقافة والنقد الثقافي)، القاهرة، ديسمبر٢٠٠٣م، الجزء الأول.

– قراءة السرد العربي القديم بين وهم المماثلة ومبدأ المغايرة، د.عبد الواحد التهامي العلمي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر ٢٠١٢م.

– كيف تلقى العرب القدامى الشعر؟ د. إدريس بووانو، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر٢٠٠٣م.

– اللفظي والبصري في سياق عولمي: الروابط الإفريقية والأوروبية كعملية مستمرة، مينيكي شيبر، ترجمة: د. شهرت العالم، مجلة الثقافة العالمية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مايو– يونيو ٢٠٠٢م.

- المثاقفة والمثاقفة النقدية (في الفكر النقدي العربي)، رواء نعاس محمد، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، العراق، العددان (٣، ٤)، المجلد (٧)، ٢٠٠٨م

- المركزية الفكرية الأوروبية إلغاء لحوار الحضارات، سعيد بنسعيد العلوي، مقال بجريدة الشرق الأوسط، لندن، ٢٢مايو ٢٠١١ العدد ١١٨٦٧.

- مفهوم الغرض في الشعر العربي (نحو بناء جديد للمفهوم)، د. محمد أمين المؤدب، بحث منشور في مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق – المجلد (٨٠) الجزء (١).

- مفهوم النقد من الأسلوبية إلى تحليل الخطاب، محمد رضا مبارك، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ٦٥، خريف – شتاء ٢٠٠٤/٢٠٠٥م

- من نحو النص إلى تحليل الخطاب النقدي (سيرة ذاتية أكاديمية موجزة)، تيون إيه فان دايك، ترجمة: أحمد صديق الواحي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد٧٧، شتاء– ربيع ٢٠١٠م.

- منهجيتنا الاختزالية في تناول الفنون القولية، د. سعد صويان، على موقعه الشخصي:

http://www.saadsowayan.com/html/Articles/A60.htm

- النص النقدي وحيثيات كتابته، عبد السلام المسدي، أعمال

المؤتمر الدولي للنقد الأدبي ديسمبر٢٠٠٣م (الثقافة والنقد الثقافي)، ج٢.

– النـقد الثقافي وأسئلة المتلقي، د.يوسف عبد الله الأنصاري، بحث منشور في موقع جامعة أم القرى، ٢٠٠٨م،

http://uqu.edu.sa/page/ar/84250

– النقد العربي القديم والوعي بالأجناس، د. فاضل عبود التميمي، مجلة العميد الفصلية، المجلد الثاني /العددان الثالث والرابع... ذو الحجة ١٤٣٣،تشرين الثاني ٢٠١٢ م.

ثالثا: المراجع الأجنبية:

- Narrative and Identity:Studies In Autobiography, self and culture. Edited by: Jens Brockmeier, and Donal Carbough, 2001, John Benjamins Publishing Co. Amsterdam, Netherland. Introduction**.**

-Narrative Theory, Core Concepts and Critical Debates, James Phelan, and others. T h e Ohio State University Press | Columbus, 2012.

-A Dictionary of Culture And Capital Theory , by: MICHAEL PAYNE & JESSICA RAE BARBERA, Second Edition , Blackwell Publishing Ltd, P 153

The Relationship between Language and Culture،, (in) Kanoya International Exchange and Language Education Center.

رابعا: رسائل جامعية:

– التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس (مشروع قراءة)، (رسالة دكتوراه) حمادي صمّو، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١م.

– جماليات الشعر الشفاهي: نحو مقاربة أسلوبية سيميائية للنص الشعري الشفاهي (رسالة دكتوراه)، د.أحمد زغب، جامعة بن يوسف بن خدة، الجزائر، ٢٠٠٦/٢٠٠٧م

المؤلف

أ. د. مصطفى عطية جمعة

أستاذ الأدب العربي والبلاغة والنقد الأدبي، وباحث في الإسلاميات والحضارة، وقاص وروائي ومسرحي.

صدر له:

أولا: الدراسات الأدبية والنقدية:

١) دلالة الزمن في السرد الروائي، نقد، جائزة النقد الأدبي، الشارقة، ٢٠٠١

٢) أشكال السرد في القرن الرابع الهجري، نقد، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٦

٣) ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة (الذات، الوطن، الهوية)، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠١٠.

٤) اللحمة والسداة، نقد أدبي، سندباد للنشر، القاهرة، ٢٠١٠

٥) شعرية الفضاء الإلكتروني في ضوء ما بعد الحداثة، نقد أدبي، دار شمس، القاهرة، ٢٠١٦.

٦) الظلال والأصداء، نقد أدبي، دار شمس للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠١٥م

٧) الوعي والسرد، دار النسيم للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠١٦م.

٨) السرد في التراث العربي (رؤية معرفية جمالية)، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٧م.

٩) القرن المحلق (الرواية الإفريقية وأدب ما بعد الاستعمار)، منشورات جائزة الطيب صالح العالمية، الخرطوم، ٢٠١٧م.

١٠) عضو فريق التأليف في كتاب: التأريخ واشتغال الذاكرة في الرواية العربية، ببحث عنوانه: تمثيل التاريخ العربي وإشكالات التأريخ في الرواية التاريخية، جائزة كتارا للرواية العربية، العام ٢٠١٩م.

١١) التحيز في المسرح العربي: قراءة في الجذور والنشأة والنصوص والتجارب، في كتاب محكم جماعي بالاشتراك: تلغيم الفن: المسرح بوصفه ساحة للتحيزات، منشورات دار نور حوران، دمشق، سورية، إبريل ٢٠١٩م، الصفحات (٤٥-١١٢).

١٢) الفصحى والعامية والإبداع الشعبي، دار شمس للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٩م.

١٣) أصداء ما بعد الحداثة: في الشعرية والفن والتاريخ، دار شمس للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٩م.

١٤) شرنقة التحيز الفكري: أنماط وتجليات ودراسات، دار شمس للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٩م.

١٥) البنية والأسلوب: دراسات نقدية، دار شمس للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٢٠

ثانيا: الإسلاميات والحضارة:

١٦) هيكل سليمان (المسجد الأقصى وأكذوبة الهيكل)، دار الفاروق للنشر، القاهرة، ٢٠٠٨م.

١٧) الرحمة المهداة، خلق الرحمة في شخصية الرسول (ص)، إسلاميات، مركز الإعلام العربي، القاهرة، ٢٠١١ م.

١٨) الحوار في السيرة النبوية، إسلاميات، دار شمس للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠١٥م

١٩) الإسلام والتنمية المستدامة، دار شمس للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠١٦م

٢٠) منهج الرسول (صلى الله عليه وسلم) في إدارة الأزمات، إسلاميات، دار شمس للنشر والإعلام، القاهرة، ٢٠١٨م.

٢١) وسطية الإسلام في حياتنا الفكرية: قضايا التجديد والثقافة والمعاصرة، إسلاميات، دار شمس للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٢٠.

٢٢) الحكم الراشد: رؤية إسلامية حضارية، دار شمس للنشر والمعلومات، إسلاميات، القاهرة، ٢٠٢٠

٢٣) صورة الرسول (صلى الله عليه وسلم) في الوجدان الغربي: أبعاد التجني، براهين التفنيد، الكتاب الفائز بالجائزة الأولى في المسابقة

الدولية بمنصة أريد البحثية الدولية ARID Platform، ماليزيا، ديسمبر ٢٠٢٠.

ثالثا: الإبداعات الأدبية:

٢٤) وجوه للحياة، مجموعة قصصية، نصوص ٩٠، القاهرة، ١٩٩٧م

٢٥) نثيرات الذاكرة، الجائزة الأولى في الرواية، دار سعاد الصباح، القاهرة / الكويت، ١٩٩٩م.

٢٦) شرنقة الحلم الأصفر، رواية، جائزة الرواية عن نادي القصةبالقاهرة، ٢٠٠٢، نشر: مركز الحضارة العربية،٢٠٠٣م.

٢٧) طفح القيح، مجموعة قصصية، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٥م.

٢٨) أمطار رمادية، مسرحية، مركز الحضارة العربية بالقاهرة، ٢٠٠٧م.

٢٩) نتوءات قوس قزح، رواية، سندباد للنشر، القاهرة، ٢٠١٠.

٣١) مقيم شعائر النظام، مسرحيات، دار الأدهم للنشر، القاهرة، ٢٠١٢م.

٣٢) قطر الندى، مجموعة قصصية، دار شمس للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠١٣م.

٣٣) على متن محطة فضائية، رواية للأطفال، منشورات مكتب التربية لدول الخليج العربي، الرياض، ٢٠١٢م.

٣٣) سفينة العطش، مسرحية للأطفال، منشورات مكتب التربية لدول الخليج العربي، الرياض، ٢٠١٢م.

٣٤) رواد فضاء الغد، قصص أطفال، منتدى الأدب الإسلامي، الكويت، ٢٠١٤م.

٣٦) لكل جواب قصة، مسرحيات للأطفال، منتدى الأدب الإسلامي، الكويت، ٢٠١٤م.

٣٧) سوق الكلام، مسرحيات، دار النسيم للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠١٧م.

الفهرس